



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

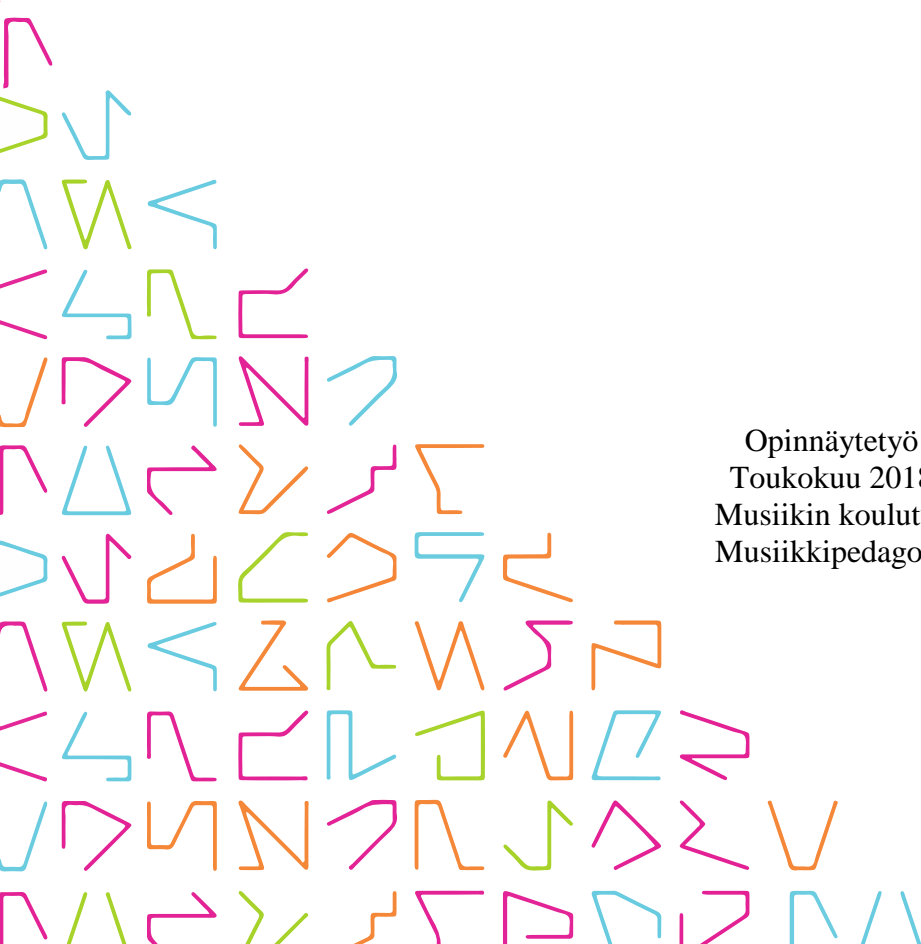
# **Ooppera vs musikaali**

Havaintoja esiintymisestä ja laulupedagogiikasta

musiikkiteatterin kentällä

Julius Martikainen

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2018  
Musiikin koulutus  
Musiikkipedagogi



# TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutus  
Musiikkipedagogi

Martikainen Julius  
Ooppera vs musikaali  
Havaintoja esiintymisestä ja pedagogiikasta musiikkiteatterin kentällä

Opinnäytetyö 62 sivua, joista liitteitä 13 sivua  
Toukokuu 2018

---

Tämä opinnäytetyö tutkii oopperan ja musikaalin välisiä eroja musiikkiteatterin historian, ammattilaisten näkemysten sekä oman taiteellisen työskentelyni reflektoinnin näkökulmasta.

Työn teoreettinen viitekehys keskittyy musiikkiteatteriin liittyvän terminologian avaamiseen sanasto-osiossa sekä oopperan ja musikaalin syntytarinaan niiden historiasta ammentaen. Historiaosiossa paneudutaan nimenomaan tyyllilajien muotoutumiseen, eikä niinkään sen jälkeiseen aikaan.

Työn selvitysosio käsittelee musiikkiteatterialan ammattilaisille kohdennettua sähköpostin ja Messengerin avulla tehtyä kyselyä, joka avaa heidän työhönsä liittyviä ajatuksia ja asenteita. Haastattelun kyselylomakkeessa tiedustellaan muun muassa mielipiteitä oopperan ja musikaalin tyylieroista ja laulutekniikoiden käytöstä.

Viimeinen osio analysoi musiikkiteatterin tyyllillisiä ja lauluteknisiä seikkoja valituista tallenteista itsehavainnoinnin avulla. Tallenteet on koottu kahdesta Tampereen musiikkiakatemian projektista, jotka esitettiin lukuvuonna 2016-2017. Ensimmäinen puolisko käsittelee Buonafeden roolia oopperassa Kuun maailma ja toinen puolisko Melchiorin roolia musikaalissa Spring Awakening.

Lopussa pohdintaosio käsittelee työn lähdekritiikkiä, päätelmiä eri selvitysmenetelmistä sekä valaisee työn henkilökohtaista merkitystä.

---

Asiasanat: laulaminen, laulupedagogiikka, musiikkiteatteri, musikaali, ooppera

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Music Education  
Music Pedagogue

Julius Martikainen:  
Opera vs Musical  
Observations of performance and pedagogy in the field of the music theatre

Bachelor's thesis 62 pages, appendices 13 pages  
May 2018

---

This thesis examines the differences between opera and musical theatre from the perspective of the history of music theatre, the viewpoints of professionals and reflections on my artistic performance.

The theoretical framework of the thesis focuses on clarifying the terminology of music theatre in the vocabulary section as well as the genesis of opera and musical. The history section focuses specifically on the formation of the genres, rather than the periods that follow.

The research section scans a survey that was sent out by e-mail and Messenger for music professionals who reveal ideas about and attitudes towards their work. The inquiries scout opinions about differences in style and the singing techniques between opera and musical theatre.

The final section analyses the aspects of musical theatre and singing techniques from a self-observation through selected recordings point of view. The recordings are a compilation of two projects produced by Tampere Academy of Music, which were presented during the academic year 2016-2017. The first half of the recording examines the role of Buonafede in the opera "The World of the Moon" and the other half the role of Melchior in the musical "Spring Awakening".

The discussion section displays personal thoughts on the sources used, conclusions on different methods of the research and illustrates the personal significance of the work.

---

Key words: music theatre, musical, opera, pedagogy, singing,

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	9
2	KÄSITTEITÄ JA NIIDEN HISTORIAA .....	12
2.1	Musiikkiteatteri .....	12
2.1.1	Ooppera .....	12
2.1.2	Musikaali.....	16
2.2	Musiikkiteatterin laulutekniikoita ja -ihanteita.....	19
2.2.1	Bel canto.....	19
2.2.2	Saksalainen laulutyyli .....	20
2.2.3	Estill Voice Technique .....	21
2.2.4	Complete Vocal Technique .....	22
3	OPINNÄYTETYÖN RAKENNE JA KULKU .....	24
3.1	Kvalitatiivinen tutkimus .....	24
3.1.1.	Kvalitatiivisuus ilmiön tulkinnan tukena .....	24
3.2	Strukturoitu haastattelu .....	25
3.2.1	Sähköpostin avulla toteutettu kyselylomake.....	25
3.2.2	Haastateltavien kohdentaminen .....	25
3.2.3	Aineiston analyysi.....	26
3.2.4	Kysymykset ja johtopäätelmiä vastauksista.....	26
4	TAITEELLINEN NÄYTE .....	32
4.1.	Empiirisuus, reflektointi ja itseanalyysi.....	32
4.2	Kuun maailma.....	32
4.2.1	Buonafede. iäkäs basso buffo.....	33
4.2.2	Otteet ja niiden sijoittuminen tallenteessa.....	34
4.2.3	Analyysi .....	34
4.3	Spring Awakening .....	37
4.3.1	Melchior, teini-ikäinen tenoribaritoni .....	38
4.3.2	Otteet ja niiden sijoittuminen tallenteessa.....	38
4.3.2	Analyysi .....	39
5	POHDINTA.....	42
5.1	Lähdekritiikki.....	42
5.2	Päätelmiä.....	42
4.3	Lopuksi.....	44
	LÄHTEET.....	46
	LIITTEET .....	50
	Liite 1. Ho veduto una ragazza, Buonafede. Kuun maaima 2016, tallenne ....	50
	Liite 2. Vado vado, Buonafede. Kuun maaima 2016, tallenne .....	51

Liite 3. Che mondo amabile, Buonafede. Kuun maaima 2016, tallenne.....	52
Liite 4. Uomo felice, Buonafede. Kuun maaima 2016, tallenne .....	53
Liite 5. Non aver di me sospetto, Buonafede. Kuun maaima 2016, tallenne ..	54
Liite 6. Voin löytää viisauden, Melchior, Spring Awakening 2017, tallenne .	55
Liite 7. Ennustus, Melchior, Spring Awakening 2017, tallenne .....	56
Liite 8. Alaston enkeli, Melchior, Spring Awakening 2017, tallenne .....	57
Liite 9. Hän meni jo, Melchior, Spring Awakening 2017, tallenne .....	58
Liite 10. Vittuilkaa vaan, Melchior, Spring Awakening 2017, tallenne .....	59
Liite 11. He jäävät sydämees, Melchior, Spring Awakening 2017, tallenne ..	60
Liite 12. Kyselylomakkeen pohja, 2018.....	61

**ERITYISSANASTO (Bacon 1995, 625-635; Rose 2003, 87-89; Virtala 2017, luento)**

belttäus	Pysäytetty ääni (engl. belting). Huutamista muistuttava laulutapa, joka kehitettiin 1950-luvulla kannattelemaan vahvistamatonta laulua teatterissa orkesterin yli. Belttäystä käytetään yleensä efektinä modernissa musikaaligenressä ja erityisesti R&B-musiikissa.
buffa-ooppera	Koomisen oopperan tyyppi. Kehittyi intermezzosta ja päättyi olemaan opera serian kansanomaisen, pilaileva vastakohta.
comédie-ballet	Lullyn ja Molièrin kehittämä draamaa ja tanssia yhdistävä musiikkidraaman muoto.
falsetti	Korkea miehen ääniala, joka saadaan aikaan käyttämällä vain osaa äänihuulista. Oopperassa sen käytön tarkoituksena on usein koomisen vaikutelman luominen.
grand opéra	Alun perin Pariisin ooppera, myöhemmin nimitys historiallisaiheisille teoksille. Vastakohtana opera comiquelle, jossa saattoi resitatiivien lisäksi olla puhuttua dialogia.
intermedio/intermezzo	Tavallisesti viisinäytöksisen puhenäytelmän näytösten väliin ja joskus myös sen edelle edelle ja jälkeen sijoitettu musiikkipitoinen esitys.
intonaatio	Foneettisesti tarkoittaa puhemelodiaa, mutta laulussa äänenkorkeuden asetusta, perustekijänä äänihuulten värähtelytaajuus.
kurkunpää	Paikka ihmisen kaulan sisällä, missä ääni syntyy Sisältää mm. äänihuulet, valeäänihuulet ja äänivaon.
legit	Klassisen musikaalin laulutapa, joka muistuttaa äänen ohentamisen vuoksi paljon ooppera/operettilaulua. Legit-laulussa kuitenkin kurkunpää on liikkuvampi ja vokaalivärit äännetään kirjoitetun tekstin perusteella, eikä resonanssin tasapainotuksen ehdoilla, kuten klassisessa laulussa.
laulava tyyli	Eräs klassismin ajan topoksien sävellystyyli, missä melodia pyrittiin tekemään tonaaliteetiltään laulumaiseksi.

libretto	Oopperaan tai operettiin painettu teksti, myöhemmin tuo teksti itse.
miksti	Estill-tekniikassa käytetty termi rinta- ja pää-äänien hallitusta yhteistoiminnasta siirryttäessä äänirekisteristä toiseen (vrt. chiaroscuro klassisessa laulussa).
mimesis	Luonnon tai todellisuuden jäljittelyä tai esittämistä.
modulaatio	Sävellajista toiseen siirtyminen tonaalisten suhteiden mukaan
monodia	Säestettyä soololaulua.
opéra comique	Ranskalainen koominen ooppera. Termi tarkoittaa kuitenkin yleensä ranskalasia oopperoita, jos resitatiivien sijaan oli puhuttua dialogia. Vrt. opera buffa, Singspiel.
opera seria	Vakava ooppera. Myöhäisen barokkioopperan tärkein muoto.
operetti	Kevyt ooppera, jossa on puhuttua dialogia, lauluja ja tansseja. Tarkkaa rajaa koomisen oopperan eri muotoihin on vaikea vetää.
parlando/parlante	Puheenomainen laulutapa. Musiikin pääpaino on orkesterin harteilla ja teksti esitetään puheenomaisesti sen luomaa taustaa vasten.
passaggio	Italialainen termi, joka kuvaa äänirekisterin tai -rekistereiden siirtymäkohtaa.
pehmeä kitalaki	Suun pehmyt ja joustava osa, joka alkaa nielussa kovan kitalaen jälkeen ulkopäin katsottuna
resitatiivi	Laulullinen osuus, jota ei ole kiteytetty musiikillisiin muotoihin, jossa ei ole kertautuvaa ainesta vaan joka etsiytyi muotoonsa tekstin mukaan, päätehtävänä viedä tarinaa eteenpäin.
tessitura	Säveltasoalue, jolla esimerkiksi yksittäinen laulu tai kokonainen teos lepää.
tonaalinen	Sävelavaruutta organisoivan ns. tonaalisen keskuksen 1. toonikan mukaan rakentuva ja hahmottuva. Tonaalisuus synnyttää helposti vaikutelman eteenpäin suuntautuneisuudesta, dynaamisuudesta, pyrkimyksestä yltää takaisin toonikan edustamaan lepotilaan.
toolsit	Englanninkielen sanasta tools, joka tarkoittaa eri laulutyyliin tarvittavia fyysis- ja tunneteknisiä työkaluja. Termiä käytetään kevyen musiikin puolella.

tuki	Ilmanpaineen aktivointiin ja säätelyyn vaikuttavat keskivartalon lihakset ja pallea.
twang	Äänenlaatu, joka luodaan muokkaamalla ääntöväylää tai kielen sijoitusta suussa. Twang voi tehdä vain suun kautta (oral twang) tai sen lisäksi voi pitää nenäportin auki (nasal twang) (vrt. etisesti ns. maskiin laulaminen oopperassa).
verismi	Italiaksi verismo eli todenmukaisesti (vero = tosi). Oopperan tyyli, joka esittää kohtauksia arkipäiväisestä elämästä ja luomaan teatterin ehdoilla uskottavaa todellisuutta vailla romanttista siloittelua..



## 1 JOHDANTO

Vuoden 2011 elokuussa aloitin opiskelut Tampereen konservatoriolla laulumusiikin opintopolulla. Samana syksynä oli koe-esiintyminen koulun produktioon, jonka ohjaaja ja kapellimestari olivat jo ilmeisen tunnettuja tekijöistä musiikkiteatterialalla. Olin pyrkinyt kouluun täysin klassisella lauluohjelmistolla, ja orientoitunut kehittämään tätä laulutapaa oopperalavat ja flyygelinmutkat (lied-konsertit) tähtäimessä. Esiintyminen jo tuoloin tuntui mukavalta ja jokseenkin luontevalta, vaikka olin ammatti- ja myös opiskelijaprojektien osalta vielä kokematon. Pääsin ”Kaikki musikaalista!” - projektiin mukaan, ja vähitellen suorastaan sinkouduin sen kautta musiikkiteatterin maailmaan, joka muokkaisi pysyvästi asennettani esittävän laulumusiikin mahdollisuuksiin eri muodoissaan.

“When all goes well, a musical’s blend of song, dance, and the visual arts entertains, evoking an intellectual as well as an emotional response, but in order for any of those elements to matter, a musical must tell a compelling story in a compelling way... nothing yet invented fully captures the excitement, the visceral impact of live theatre.” (Kenrick 2008, 12)

Aloitettuani ammattikorkeakouluopinnot musiikkipedagogin suuntautumispolulla olen lähtenyt työstämään ammattitaitoani musikaalin suuntaan klassisen laulun ohella. Pian nelivuotisten AMK-opintojeni aikana olen empiirisesti päässyt tutkimaan, voiko klassisen laulun opiskelija toimia sekä oopperan että musikaalin parissa, minkälaisia asioita se on minulta vaatinut ja miten siihen ovat alan ammattilaiset suhtautuneet. Olen myös päässyt tutkimaan sitä, miten nämä musiikkiteatterin lajit ovat syntyneet ja kuinka kaukana ne todella ovat toisistaan; sotivatko ne keskenään vai saako niistä jopa tukea toisiinsa puolin ja toisin.

Musiikkiteatteri on käsitteenä jo varsin kokenut. “There is nothing new about the musical theatre. It is very old, as old as the theatre itself.” (Jones 1998, 21). Antiikin Kreikassa ensimmäinen draamallinen teatterimuoto, mistä on jäänyt merkintöjä, on juuri musiikkiteatteria noin 2500 vuotta sitten. Kreikkalaisille taidemuoto oli paitsi viihdettä, myös tapa kunnioittaa jumalia (Kenrick 2008, 18-19). Sekä oopperan että musikaalin juuret ovat antiikin musiikkiteatterissa.

Ooppera kehittyi omaksi taidemuodokseen Italiassa renessanssin aikaan, josta laajeni useammiksi itsenäisiksi alalajeikseen muualla Euroopassa, vahvimmin Ranskassa ja Keski-Euroopassa 1600-luvulla (Bacon 1995, 25-34). Nykyään ooppera on levinnyt ympäri maailmaa, mutta edelleenkin esitetyimmät oopperat ovat juuri italialaista, ranskalaista ja keskieuropalaista perua (Operabase 2018, verkkosivut). Musikaalin alkujuuret puolestaan löytyvät 1700-luvulla kehittyneestä koomisesta oopperasta ja operetista, music hall- ja minstrelesityksistä, sekä vaudeville- ja burlesque-esityksistä. (Snelson 2001, 457). Musikaalikulttuurin tyysijaksi vakiintuivat Yhdysvallat ja Britannia 1900-luvulla (Kenrick 2008, 59).

Tyylilajeilla on siis paljon yhteistä historiaa. Olen siitäkin huolimatta kokenut, että ammattilaiskentällä vain toiseen musiikkiteatterin muotoon vihkiytyneillä tekijöillä on joskus jopa patrioottisia asenteita edustamaansa tyylilajia kohtaan. Asenteista välittyy usein stereotypioita ja maneereja ylläpitävä katsantokanta. ”Kun kumarrat toiseen suuntaan, pyllistät toiseen.” Profiloituminen molempien taidekenttien tekijänä voi vaikuttaa negatiivisella tavalla työnhaussa; produktion tuotannosta vastaavat voivat ajatella, että olet liikaa ”sitä toista” ja päätyvät valitsemaan jonkun selkeämmin tyyliin personoituneen tekijän (ajatuksia kyselylomakkeelta).

Tutkin musiikkipedagogilinjan opinnäytetyössäni tyylien historiaa ja sitä, mitä on toimia sekä oopperan, että musikaalin parissa; mitä se vaatii tekijältään ja minäkalaisiin asenteisiin törmää työelämässä. Laadin opinnäytetyöni tueksi myös laadulliseen tutkimuksen mukaisen strukturoidun haastattelun, jonka toteutin kyselylomakkeella sähköpostin ja Messengerin välityksellä. Kysely oli kohdennettu alan ammattilaisille, jotka ovat tekemisissä sekä laulettuun klassiseen musiikkiin että musikaalin parissa. Vastauksia keräsin yhteensä 13. Lomakkeessa kartoitan ammattilaisten ajatuksia työnsä haasteista, hyödyistä sekä alojen tulevaisuuden näkymistä.

Työn aiheeni sidokseksi yhdistän lopuksi myös tallennetut video-otteet Tampereen musiikkiakatemian vuoden 2016 oopperaproduktiosta *Kuun Maailma (Il Mondo Della Luna)* sekä vuoden 2017 musikaaliproduktiosta *Spring Awakening*, joissa molemmissa sain kehittäväksi haasteekseni toimia päärooleissa. Analysoin valittuja kohtia tallenteista, ja käsitteelen niiden valossa kyseisten musiikkiteatterityyliin lauluteknillisiä ja tyyllisidonnaisia seikkoja. Arvioin sekä onnistuneita valintoja että myös laulupedagogisen koulutuksen käyneenä kriittisesti niitä puuttuvia työvälineitä, joita olisin tarvinnut suoriutuakseni vielä

ammattimaisemmin kyseisen musiikkiteatterityylin mukaisesta roolista ja musiikista. Opinnäytetyöni aiheen vuoksi jätän analyysin ulkopuolelle kappaleiden rakenteen käsittelyn.

Koen tämän opinnäytetyön olleen tärkeä prosessi ennen valmistumista laulupedagogiksi klassisen laulun puolelta. Jatkan ensi vuonna vielä musiikkiteatterin suuntautumisvaihtoehdossa, ja niinpä tämä kirjallinen selvitystyö tuli sopivaan paikkaan vahvistaakseni käsityksiäni itsestäni tekijänä ja pedagogina, musiikkiteatterin alasta tyylikirjoineen sekä historiallisten ja poliittisten seikkojen vääjäämättömästä yhteydestä kulttuurin kehittymiseen.

*”Usein tuntuu siltä, ettei klassisen laulun ylläpitämiseen, musikaalilaulun kehittämiseen ja näiden molempien ohjelmistotuntemukseen tarvittavaa harjoitteluaikaa olisi riittäväsi. Tällöin on kuitenkin hengitettävä syvään ja muistettava, ettei kaikkiin osa-alueisiin voi samanaikaisesti panostaa yhtä paljon. Keskenäisyyden sietäminen itsessään on sinällään oma harjoiteltava taito, mutta sitä kompensoi toinen ammatti-identiteettini, opettajuus. Opettajana joudun selittämään oppimani asiat oppilaalleni niin, että ne ovat molempien ymmärrettävissä ja minun puolelta perusteltavissa. Perusteluperiaatteet juontuvat kokemuksesta, jotka reflektoinnin kautta vahvistavat käsitystä ammattiosaamisestani ja laittaa minut punnitsemaan työtapani ja -välineistön joka ikinen työpäivä. Uskon, että kaikista ovien kolkuttelusta ja seinään törmäämisistä tulee loppu viimein muodostumaan juuri se tarvittava kokemuksellinen viisaus, inhimillinen tunneäly ja rautainen ammattitaito jatkuvasti uudistuvana esiintyvänä taitelijana ja pedagogina”* (päiväkirjamerkintä huhtikuulta 2017).

## 2 KÄSITTEITÄ JA NIIDEN HISTORIAA

### 2.1 Musiikkiteatteri

Musiikkiteatteri on teatterillisen esityksen muoto, joka yhdistää laulua, puhuttua dialogia, näyttelemistä ja tanssia. Musiikkiteatteria on harjoitettu tiettävästi yhtä kauan kuin itse teatteria. Jo alkuperäiskansojen on todistettu tehneen teatteriesityksen kaltaisia rituaaleja, joista tiedämme tänä päivänä hatarasti vain sen, että esitykset sisälsivät rummutusta, laulua, tanssia ja kehon koristelua (Jones 1998, 21).

Antiikin Kreikassa ensimmäinen draamallinen teatterimuoto, mistä on jäänyt merkintöjä, oli musiikillista teatteria noin 2500 vuotta sitten. Ateenan kreikkalaisille musiikkiteatteri oli paitsi viihdettä, myös tapa kunnioittaa jumalia (Kenrick 2008, 18-19). Tarve musiikin esittämiseen lähti liikkeelle riiteistä, jotka liittyivät usein elämän ja kuoleman väliseen keskinäiseen riippuvuuteen (Bacon, H. 1995, 15).

Historia todistaa, että musiikkiteatteria on harjoitettu kaupungeissa, joissa muutenkin oli kulttuurisia tapahtumia. Se vaatii tarpeeksi suuren ja vauraan asukaskunnan, jossa vallitsee optimisten ilmapiiri, ja jossa taidetta kehittävä ja ylläpitävä yhteisö on vapaa hallinnon sensuurista tai poliittisesta sorrosta (Kenrick 2008, 11-12). Seuraavassa osiossa käsittelemme sitä, kuinka ooppera eriytyi omaksi tyyli-lajikseen Euroopassa.

#### 2.1.1 Ooppera

Ooppera on näyttämöllinen musiikkidraaman muoto, joka lauletaan kokonaan tai suurimmilta osin (Bacon 1995, 15; vertaa Lord 2008, 113). Ooppera juontuu työtä tai rakennelmaa tarkoittavasta latinankielisestä sanasta opus (von Herten 2011, 30; vertaa Nurmi 1998, 681). Draama näyttämöllisenä lajina käsittelee ihmisten tai ihmistenkaltaisten olentojen toimintaa ja reaktioita erilaisissa tilanteissa. Ymmärrys kuvitteellisten henkilöiden toiminnasta perustuu toisaalta kerronnallisten konventioiden tuntemukselle, toisaalta käsityksille elämästä, todellisista ihmisistä ja heidän motivaatioistaan (Bacon 1995, 9).

Ooppera kehittyi nykyisenä pidettävään taidemuotoonsa Italiassa. Baconin mukaan (1995, 25-34) myöhäisrenessanssin aikaan alettiin odottaa niin maalliselta musiikilta kuin

dramaattisilta esityksiltäkin samanlaista korkeatasoisuutta kuin mitä monet muut taiteet kykenivät tarjoamaan. Toisen vuosituhannen alkupuolella eurooppalaisen kulttuurin vaaliminen oli pitkälti katolisen kirkon harteilla, mutta 1300-luvun myötä liikkeelle lähteneet aatteelliset ja taiteelliset virtaukset, yhteiskunnalliset ja poliittiset muutokset sekä tieteelliset keksinnöt ja löytöretket johtivat vähitellen maailmankuvan avartumiseen ja kirkon vaaliman yhtenäiskulttuurin hajoamiseen. Tätä kehitystä edelsi kirkon rappio ja lopulta sen jakaantuminen 1500-luvulla uskonpuhdistuksen myötä. Samaan aikaan muutamat akateemiset seurueet ennen kaikkea Firenzessä kokoontuivat keskustelemaan intensiivisesti munaisen Kreikan draamoista ja musiikista. Aristoteleen runousoppi oli erityisen puhuttu aihe. Sieltä löydettiin ajatus mimesiksestä, mikä miellettiin todellisuuden jäljentämiseksi, sekä runouden, musiikin, mimiikan, tanssin ja speaktaakkelin yhdistämisestä taiteelliseksi kokonaisuudeksi (Lord 2008, 24; Bacon 1995, 34; Lazarus 1990, 11).

Baconin mukaan (1995, 35) oopperaan syntyyn tarvittiin monodia ja modulaatio, joka mahdollistui, kun hylättiin rakenteeltaan erilaiset kirkkosävellajit ja duuri-molli-tonaliteetti vakiintui.” Ajateltiin, että antiikin Kreikassa draamoja olisi silloin läpilautettu deklamaatiotyyliin, joka helpotti tekstien ymmärtämistä. Tätä ideaa hyödynsivät erityisesti teoreetikko Vincenzo Galilei (1520-1591) sekä siihen mennessä intermedioihin erikoistuneet säveltäjät Giulio Caccini (1551-1618) ja Jacopo Peri (1561-1633), josta jälkimmäisen teosta Euridice (1601) pidetään ensimmäisenä nykypäivään asti säilyneenä, kokonaisena oopperana. Säveltäjä Claudio Monteverdi (1567-1643) vei myöhemmin deklamoivan monodian uudelle tasolle käyttäessään madrigaalisävellyksissään omaksumiaan ilmaisutaitoja lisäten rohkeasti myös dissonansseja samalla kun hänen melodialinjansa kuljettivat juonta dynaamisesti resitatiivin keinoin. Tekstuurin elävöittämiseksi hän sävelsi myös kuoro-osuuksia, duettoja, laulua ja instrumentaalisia osuuksia (Lord 2008, 27-28; vertaa Bacon 1995, 32; Lord 2008, 26-28; Kenrick 1998, 28).

Oopperalla oli alussa hämäävän paljon nimiä, kuten melodramma, dramma musicale, favola in musica ja tragedia rappresentata in musica. Vasta vuonna 1647 Prospero Bonarellin libretto-kokelmassa esiintyy alaotsikkona termi opera da rappresentarsi in musica, eli musiikiksi esitettävä teos. Paavin hallitsemasta Roomasta oopperataiteen keskus siirtyi vähitellen 1630-luvulla Venetsiaan, missä taidemuoto kehittyi kaupalliseksi. Useat commedia dell’arten keskittyneet teatterit muutettiin oopperataloiksi. Niitä ylläpitivät eri ylimyssuvut kaupallisista syistä, sekä vahvistaakseen sosiaalisista ja poliittista asemaansa. Vuosisadan jälkipuoliskolla lipun saattoi periaatteessa ostaa kuka tahansa, mutta korkea

hintaa rajasi yleisön varakkaampiin piireihin. Oopperataloista tuli sosiaalisen elämän keskuksia yksityisen ja julkisen tilan foorumina, jossa harjoitettiin myös esim. kaupankäyntiä ja uhkapelejä (Bacon 1995, 35-55).

Ranskassa oopperan suora edeltäjä oli 1500-luvun lopulla muotoutunut hoviballetti, ballet de cour. Se koostui tansseista ja allegorioita selittävistä, puhutuista tai lauletuista säkeistä, joihin kokonainen hovi saattoi osallistua. Hoviballetin suosio sekä osaltaan kolmekymmenvuotinen sota Saksaa vastaan esti pitkään oopperan läpimurron Pariisissa. Myöhemmin baleteista tulikin erottamaton osa ranskalaista oopperaa. Myös klassinen tragedia vaikutti suuresti ranskalaisen oopperan muodostumiseen. Tragedian keskeinen ihanne oli ajan, paikan ja toiminnan ykseys. Tyyli oli majesteettinen, jossa säkeet esitettiin dramaattisesti deklamoiden, joka oli tyyliä matkaa kohti resitatiivia. Jean Baptiste Lully (1632-1687) oli tärkeä tekijä luomassa ranskalaisen oopperan traditiota. Yhdessä Moliérin kanssa hän kehitti uuden Comédie-balletin tyylin, joka oli sekoitus musiikkia, tanssia ja runoutta myös puhuttuna dialogina. Oopperan lajit Ranskassa vakiintuivat Lullyn jälkeen termeillä opéra ballet ja tragédie en musique, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) Lullyn perinnön jatkajana oli kokeilevampi ja aikaansa nähden Lullyä vallankumouksellisempi säveltäjä. Rameau käytti oopperoissaan kuoroja ja yhtyeitä, mikä oli täysin vastakohtaista italialaiseen opera seriaan verrattuna. Rameaun sävellystyylissä oli ominaista numeroiden yhteensitova tapa alkusoittoa myöden, mikä ennakoiki myöhempää läpisävellettyä tyyliä. Suurin kehitys oli kuitenkin näyttämötekniisessä taitavuudessa (Bacon 1995, 72-92; Lord 2008, 28-30).

Saksassa Italian taide oli esikuvallista ja librettoja italialaisesta oopperasta käännettiin suoraan saksan kielelle. Varsinaisen oopperan edeltäjiä Saksassa olivat hengelliset draamat, latinankieliset kouludraamat, hovien sponsoroimat Singbalettit ja kansanomaiset musiikkinäytelmät. Ensimmäiset oopperaa esittäneet saksankieliset kaupungit olivat Wien, Salzburg ja Praha 1600-luvun alkupuolella. Ooppera kehittyi vähitellen sekoitukseksi italialaista sävelkieltä ja Saksan kansanomaista librettoa, eikä tarkkaa rajaa enää vedetty tragediaan ja komediaan. Hampurista kehittyi vähitellen oopperan keskus Saksassa. Hampurin oopperatalo tarjosi työmahdollisuuksia monille säveltäjille, jotka kehittivät tyyliä kohti kotimaista traditiota. Heitä olivat myöhemmässä vaiheessa mm. Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson ja Georg Friedrich Händel. Hampurista levitettiin kulttuurivaikutteita muuallekin Saksaan ja myös Pohjoismaihin, Baltiaan ja Englantiin (Bacon 1995, 93-101).

Englannissa oopperan edeltäjiä olivat musiikilliset teatteriesitykset ja naamionäytelmät ja interludit. Varsinkin jig-tansseista kehittyneet musiikkinumerot, joita oli Shakespearen näytelmissä, veivät oopperan suuntaan. Ylivoimaisesti tärkein englantilaisen oopperan kantamuoto oli masque eli naamionäytelmä, joiden musiikki koostui pääasiassa eri säveltäjien sovittamista ja säveltämistä perinteistä lauluista ja tansseista. Henry Purcell 1659-1695) oli tärkeässä asemassa kehittämässä englantilaista oopperaa, vaikka hänen pääohjelmistonsa jäinkin hyvin konservatiiviseksi. *The Fairy Queen* -ooppera jäi englantilaisen suureksi taidonnäytteeksi, jota esitti alun perin yli sata henkeä. Purcellin varhainen kuolema merkitsi ulkomaisen oopperan voittoa kotimaisesta. Italialainen ooppera tuli huomattavasti myöhemmin Englantiin kuin muualle Eurooppaan eikä se koskaan kunnolla juurtunut sinne. Tärkeimmät syyt tähän olivat kaikille sosiaaliluokille suunnattu voimakas puhedraaman traditio sekä oopperan vaatimien suurten pääomien puuttuminen. Myös liittoutuminen Ranskaa ja Espanjaa vastaan kruununperimyskiistassa katkaisi joksikin aikaa välit Pariisiin. Oopperan kieli Englannissa pysyi kuitenkin pitkään italiana, vaikka valtaosa yleisöstä ei ymmärtänyt esityskieltä. Georg Friedrich Händelin (1685-1759) toimi Englannissa italialisen oopperan uudisraivaajana, ja eli säveltäjänä varsinaisen kultakautensa Lontoossa (Bacon 1995, 109-125; Lord 2008, 32; Lazarus, 1990, 161).

Ooppera näyttämöllisenä taiteena levisi barokin aikaan koko eteläiseen ja keskiseen Eurooppaan, missä se vähitellen muotoutui jokaisen kansan musiikinkielen omaksi tyyllilajikseen. Myös Pohjoismaissa ja Venäjällä heräsi oma oopperakulttuuri 1700 luvun lopulla. Venäjän oopperamyönteisyyteen vaikutti italiaisten ja ranskalaisten säveltäjien vierailu toisaalta tarve saada kotimaan kielellä esitettyä musiikkidraamaa Pietarin hoviin. Missä Pohjoismaista Tanska oli kulttuuristen vaikutusten alaisena Saksalle ja Ruotsille, joutui Suomi taistelemaan omasta kulttuuriperinnöstään Ruotsin ja Venäjän välissä. (Lazarus 1990, 260 & 283).

Yhdysvalloissa ooppera oli turhan riippuvainen italialaisista ja saksalaisista esikuvista 1900-luvulle saakka luodakseen mitään omaa kansallista tyyliä. Musiikkiteatteri ja ensimmäiseen maailmansotaan asti myös saksalaistyylinen operetti tuntui sopivan siihen aikaan alati kehittyvään ja elinvoimaiseen yhteiskuntaan. Tyyllilajit tarjosivat säveltäjille viihteellisen ja kysytyn maaperän työskentelyyn. Jerome Kern ja George Gershwin halusivat kuitenkin luoda jotain vielä kotimaisempaa näyttämömusiikkia ja niin he sävelsivät-

kin ensimmäiset amerikkalaistyylejä yhdistelevät oopperaksi nimetyt teokset. Gershwinin jazz ja soul – henkinen *Porgy & Bess* (1935) oli suuri merkitys paitsi afroamerikkais-ten kansanopperana, myös ylipäättään Yhdysvaltalaisena oopperana. Kernin *Showboat* (1927) nimitettiin puolestaan kvasi-oopperaksi, eli sitä pidettiin näennäisopperana. Myöhemmin useat säveltäjät, kuten Kurt Weill (1900-1950) ja Marc Blitzstein (1905-1964) tekivät samoin kuin Kern ja Gershwin yhdistelemällä oopperaan amerikkalaisen musiikin parodisia ja jazzvaikutteita. Yhdysvaltalainen ooppera ei useista yrityksistä huolimatta ole kuitenkaan päässyt samankaltaiseen kukoistukseen kuin tämä edellä mainittu ”näennäisopperan” tyyliuunta (Kenrick 2008, 134; Lazarus 1990, 103-104).

### 2.1.2 Musikaali

Musikaali (engl. musical) on Yhdysvalloissa syntynyt teatterilavalla, televisiossa tai elokuvassa esitetty usein populaarimusiikkityylin mukainen näytelmän laji, jossa musiikki- ja tanssinumeroita on yhdistetty juonelliseen tarinankerrontaan (Snelson 2001, 453; Jones 1998, 107-120; Kenrick 2008, 14). Musikaaliin tärkein tehtävä on kertoa tarina, jolloin parhaimmillaan se tarjoaa audiovisuaalisen taide-elämyksen lisäksi katsojalle älyllisen ja emotionaalisen kokemuksen. Kenrickin mukaan musikaalissa tulee olla libretto, josta ilmenee dialogi ja käsikirjoitus sekä lauluja ja soitettua musiikkia. Musikaalin tulee sisältää myös koreografiaa sekä näyttämölle suunniteltu ohjaus, puvustus, lavastus ja muut tekniset seikat (Kenrick 2008, 14-15)

Musikaalin alkujuuret voidaan johtaa yhtä kaukaa kuin oopperankin, eli antiikin Kreikasta. Tyylin syntyhistoriaa tarkasteltaessa on kuitenkin otettava huomioon moninaiset musiikkidraaman muodot, koska musikaali on suoraan myös teatterin alalaji. Muotoutuminen omaksi tyytilajikseen voidaan johtaa 1700-luvun koomisesta oopperasta, mutta mielestäni on syytä tehdä yhteys myös keskiajan kierteleviin laulajiin, jotka olivat joko tarinan kertojia (bardit) tai viihdyttäjiä (minstrelit). Palkaksi esiintymisestään laulajat saivat ruokaa ja pääsivät usein yöpymään aateliston hulppeissa linnoissa. Keskiajan lopulla katolinen kirkko näki mahdollisuuden teatterissa, ja alkoivatkin kannustamaan liturgisten musiikkidraamojen kehittämiseen, joiden avulla oli mahdollista opettaa lukutaidottomalle kansalle Raamatun kertomuksia. Aluksi esiinnyttiin kirkossa, mutta vähitellen myös ulkoilmateattereissa, jolloin maallisempikin sisältö esityksessä oli hyväksyttävää. 1400-luvulla alkoi Italiassa kehittymään *commedia dell'arte*, joka levisi pian ympäri Eu-



rooppaa. Tämä selkeän karakterisoituihin roolityyppeihin perustuva teatterin laji elää tänäkin päivänä teatterikomediasa, pantomiimissa, musikaalikomedioissa sekä komedia-sarjoissa (Kenrick 2008, 26-28; Kielitoimiston sanakirja).

Renessanssin aikaan nykyään tunnettu musikaalin muoto oli vielä pilke esiintyvän taidekentän silmäkulmassa. Tarvittiin Kreikkainen musiikkidraama ja madrigaaliperinne, että syntyi ooppera. Tarvittiin *commedia dell'arte*, farssi ja ooppera, että syntyi 1700-luvun koominen oopperatyö. Merkittävän silauksen tyylin kehitykseen antoivat alun perin saksalainen, mutta jo nuorena ranskalaistunut kevyen oopperan mestari Jacques Offenbach (1819-1880) sekä itävaltalainen wieniläisvalssin kuningas Johann Strauss, joiden elämäntyö oli 1800-luvun loppuun mennessä vakiinnuttanut uuden ja suositun musiikkiteatterin tyylin nimeltä operetti (Kenrick 2008, 27-47).

Operetti levisi Euroopan lisäksi vahvasti myös Yhdysvaltoihin. Siinä missä 1800-luvun puolessa välissä asuteellisesti rohkeat ja viihdyttävät burleski- ja varietee-esitykset olivat koko (mies-)kansan viihdettä, tarjosi 1800-luvun lopun operetti draamaa ja romanttista komediaa aikuisille sekä useista esittävän taidealan muodoista koostuva Vaudeville spektaakkelimaista viihdettä koko perheelle. Jälkimmäinen taidemuoto kuihtui vähitellen 1900-luvun alussa historiallisena ja ennätyksellisen määrän esittäviä taitelijoita työllistäneenä ilmiönä. Oli koittanut elävien kuvien eli leffateattereiden aika. Ihmiset halusivat nähdä lähikuvia kuuluisista tähdistä usean metrin korkuisilta kankailta. Musiikkiteatteri ei kuitenkaan kuollut, vaan jatkuvasti keksitiin uusia tapoja saada maksavaa yleisöä istumaan permannolle. Operetin suosio jatkui riemukulkuaan aina ensimmäiseen maailmansotaan asti 1914. (Jones 1998, 23-27; Kenrick, 2008, 62-88)

Vaikka Yhdysvallat oli aluksi sitoutumaton, tuki se poliittisesti Britanniaa Saksan sotaisien toimien kynsissä. Yhdysvallat katkaisi kauppasuhteet Saksaan, ja samalla lopetettiin myös saksalaisen oopperan esittäminen suurten kaupunkien teattereissa. Sodan aikana ja etenkin sen jälkeen tarvittiin kipeästi uutta ohjelmistoa teattereiden esityslistalle, koska katsojakuntaa oli valtavasti tarjolla vuosisadan vaihteessa tapahtuneen vilkkaan maahanmuuton ja maan sisäisen kaupungistumisen myötä. Amerikkalaiset säveltäjät alkoivat säveltämään teoksia, joihin he hakivat vaikutteita kotimaisesta musiikista, kuten bluesista, countrysta ja folkista. Myös näytelmäkirjailijat hakivat tarinoilleen aiheita kotimaahan liittyvistä ilmiöistä. Ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä ajassa 1920-luvulla soi laajalti edellä mainituista musiikkityyleistä puhjennut afroamerikkalaisten kehittämä jazz,

joka oli omiaan kuvaamaan ajan skandalismia, ja toisaalta antamaan lohtua kovan maailman pyörteissä. Jazz-kulttuuria inspiroi voimakkaasti Yhdysvalloissa 1800-luvulla ollut oma minstrel-traditio, jossa kasvojansa yhä tummemmaksi värjänneet afroamerikkalaiset esiintyjät viihdyttivät korkea-arvoista väkeä kiertelevillä esiintyjäryhmillä. Myöhemmin valkoiset omaksuivat jazzin, ja tyylistä kehittyi vähitellen kaupallinen viihdemuoto. Varhaisen Jazz-kauden musikaalisäveltäjiä Yhdysvalloissa oli mm. George Gershwin (1898-1937), Irving Berlin (1888-1989), Jerome Kern (1885-1945) sekä Cole Porter (1891-1964) (Jones 1998, Kenrick 2008, 52-68 & 168-178).

Jazzin jälkeen musikaali on seurannut kiinteästi ajan henkeä kunkin vallalla olleen populaarimusiikin vaikutuksen alla. Rock-musiikin piirteitä alkoi näkyä ensimmäisen kerran Ziegfeld Follies-musiikkirevyssä vuonna 1957, mutta selkeästi omana genrenään sodanvastaisessa musikaalissa Hair vuonna 1967. Rockmusikaaleja on tehty sittemminkin menestyksekkäästi Broadwaylle, joista esimerkkeinä Jesus Christ Superstar (1970), Rent (1996) ja Spring Awakening (2007). On kuitenkin muistettava, että mitä tuoreempaa musikaalia tutkitaan, sitä vaikeampaa on tehdä tarkkaa genrelokerointia. Löytyyhän edellä mainituistakin teoksista puhtaan rockin lisäksi esim. heavy-, pop-, blues- ja folk-vaikutteita. Tämän päivän Broadway-yleisömagneettimusikaalissa Hamiltonissa (2015) käydetään puolestaan pop/rockin ja R&B:n lisäksi rappia eli puhelaulua (Jones 2014, blogi). Toinen tapa lokeroida nykyään musikaaleja on jakaa ne viiteen ryhmään:

1. Kirjamusikaaleihin, joissa musiikki, koreografia ja käsikirjoitus on tehty täysin tarinan ehdoilla, ja sen ilmentämiseksi.
2. Revyihin, jotka ovat kokoelma saman teeman ympärille nivottua laulua, tanssia, musiikkia ja sketsejä. Ikään kuin uusi muoto vaudevillistä, burleskista tai varieteestä.
3. Konsepti-musikaaleihin, joissa teema, vertauskuvallisuus tai esim. sosiaalis-poliittinen kannanotto on tärkeämpää kuin musikaali itsessään.
4. Jukebox-musikaaleihin, jotka ovat tarinan muotoon kirjoitettuja kokoelmia tietyn artistin tai yhtyeen musiikista.
5. Rock/pop-musikaaleihin, joissa modernin musiikkityylin avulla tulkitaan tarinaa (Musical Stages 2018, verkkosivusto; Alvey, T 2016, blogi).

## 2.2 MUSIIKKITEATTERIN LAULUTEKNIIKOITA JA IHANTEITA

Musiikkiteatterin eri laulutyyliihin on vuosien saatossa vaikuttaneet paikalliset kulttuuri-ihanteet, ajan henki ja globaalisuus. Tarkemmin katseltuna laulutyyliä ovat muovanneet eri aikakausien sävellystekniikat, akustiikka ja sähköistetyn äänentoiston kehitys (Harrison 2006, 225-227).

Laulunopiskelussa on mestari-kisälliasetelmaa hyödynnetty yksityisopetuksessa jo vuosisatoja. Jokaisella laulunopettajalla on ollut oma yksilöllinen tapa tehdä työtään ja koota oma työkaluvälineistönsä ammattinsa tueksi. Toimintatapoja ohjaa kuitenkin satoja vuosia opettajalta oppilaalleen kulkeutuneet perinteet, joita ajankuva ja varsinkin nykyään tiedon nopea ja laaja-alainen saanti on osaltaan muokannut. Laulunopiskelun tueksi on kehitetty tai koottu erilaisia tekniikoita empiirisen tutkimuksen, kulttuuri-ihanteiden sekä historian, anatomian ja psykologian tutkimuksen pohjalta. Seuraavaksi esittelen tiiviisti neljä musiikkiteatterin laulutekniikkaa, joihin olen törmännyt tai joista olen kuullut puhuttavan laulumusiikin opiskelujeni aikana.

### 2.2.1 Bel canto

Bel canto tarkoittaa suoraan suomennettuna kaunista laulua tai laulamista. Kyseinen laulutyylisuosii lyyristä, koristeellista ja puhdasta laulutapaa; laulajalta vaaditaan joustavaa, mutta silti tasaista laulutekniikkaa, joka taipuu tarvittaessa jopa virtuoottisiin kuvioihin (Lazarus 1990, 387; Lord 2008, 112; Murtomäki 2016, MUHI-sivusto).

Bel cantoa italialaisen lauluihanteen käsitteenä vakiintui 1800-luvun alkupuolella. Se luotiin vastakohdaksi 1800-luvun ranskalaiselle ja varsinkin saksalaiselle laulutavalle. Giaocchino Rossinia (1792-1868), Vincenzo Belliniä (1801-1835) ja Gaetano Donizettiä (1797-1838) pidetään bel canto – ihanteen viimeisimpinä, ja laulutyylin huipentaneina säveltäjinä. Nykyään termillä kuvataan useimmin 1600-1840-luvulla ollutta laulutaiteen suuntaa Italiassa. (Lazarus 1990, 387; Murtomäki 2016, MUHI-sivusto).

Murtomäen (2006) mukaan bel canton ihanne alkoi hiipua kastaattien loppumisen ja verismin aikakauden myötä. Koulutettujen ja lahjakkaiden kastaattilaulajien ääntä pidettiin 1800-luvun puoleen väliin asti suuressa arvossa; vaikka kastointiin suhtauduttiin yhteiskunnassa myös häpeällisesti, olivat laulajat oman aikana tähtiä tai vähintäänkin alansa

erinomaisia opettajia. Heitä ylennettiin myös merkittäviin virkoihin, kuten esimerkiksi viimeinen tunnettu kastraattilaulaja Alessandro Moreschi (1858-1922), joka eläköityi Sikstuksen kappelin johtajana vuonna 1913. Verismin tyyliä edustanut Giuseppe Verdi (1813-1901) sekä saksalaisen deklamoivaan tyyliin vihkiytynyt Richard Wagner (1813-1883) ovat kumpainenkin aikansa menestyneitä säveltäjiä, joiden tekstuurissa ilmenee bel canton tyylipiirteitä väkevämmän ja dramaattisempaa laulutapaa vaativan melodian rinnalla.

Suomessa jokainen klassisen laulun opiskelija törmää opinnoissaan bel canton perusteisiin. Nicola Vaccajn (1790-1848) ja Salvatore Marchesin (1822-1908) lauluetydikokoelmat ovat osana Suomen musiikkiopistojen, konservatorioiden sekä musiikkikorkeakoulujen laulumusiikkilinjan opintosuunnitelmaa. On kuitenkin epäuskottavaa, että äänialasta ja -tyypistä riippumatta korkeakouluopintojensa jälkeen hallitsee kaikki bel canton osa-alueet, joita Murtomäki kirjoituksessaan ehdottaa, kuten mm. vapaan hengityksen, legaton, pianissimon, messa di vocen, erilaiset trillit ja kuviolaulun. bel cantoa pidetään edelleen ihailtavana tyylinä deklamoivan ja raskaamman rintaäänellä toteutettavan laulutyylin vastakohtana, mutta sitä on myös kritisoitu sisällöttömyydestä ja pinnallisen koristeellisuuden taidonnäyttelemisestä.

### **2.2.2 Saksalainen laulutyyli**

Vuonna 1851 Wagner totesi kirjassaan *Opera und Drama*: ”Italialaisen oopperan virhe on siinä, että ilmaisun välineestä (musiikista) on tehty päämäärä ja ilmaisun päämäärästä (draamasta) on tehty väline.” Italialaista laulumusiikkia opiskeltuaan hän alkoi kehittämään tyyliä, joka mahdollistaisi Saksan kielelle ominaisen deklamoinnin ja voimakkaan puheaksentoinnin. Wagnerin toteuttamaa oopperasävellystyyliä kutsutaankin joskus nimellä *Sprechgesang*, vaikka tämä puhelaulua tarkoittava tyyli vakiintui omaksi käsitteekseen 1900-luvulla myöhäisromantiikan ja atonaalisuuden myötä. Huolimatta vahvasta yhteydestään italialaiseen musiikkiin on melko nurinkurista todeta, että Wagneriin yhdistetty saksalainen laulutyyli nähdään verismin ohella vastakohtana bel cantolle. Tekstin ja vahvan tunneilmaisun painottaminen oli kuitenkin huomattava uudistus vokaalisen melodialinjan rinnalla (Bacon 1995, 93-101; Murtomäki, V. 2006).

Saksalainen laulutyyli on kerännyt myös kosolti kritiikkiä. Clara Schumannin isä, laulunopettaja ja pianisti Friedrich Wieck (1785-1873) luonnehti bel canton vastaiseksi toiminnaksi ”epäluonnollista taidepuuhailua, joka rakentui sellaisten maneerien varaan, kuin äänen huojuttaminen, liioitteleva korkeiden äänten forseeraaminen, matalilla rintaäänillä kokeeteeraaminen, lähes kuulumattomat nenä- ja kurkkupianissimot, aiheeton yksittäisten äänten korostaminen ja liioitteleva esiintyminen.” Myös Murto-mäki (2006, MuHi-tietokanta) yhtyy Wiekin näkemykseen peräänkuuluttamalla bel canton hyveiden säilyttämistä veristisessä ja wagneriaalisessa musiikissa.

Suomen oman taidekulttuurin kehittyessä voimakkaimmin 1900-vuosisadan vaihteessa monet säveltäjät kävivät opiskelemassa paitsi Italiassa ja Venäjällä, myös Saksasta otettiin merkittävästi vaikutteita. Vaikka Suomen laulutraditiota voidaan pitää oman kulttuurisen ripauksen lisäksi sekoituksena kaikista edellä mainituista, voidaan Suomen jäyhään, konsonantteja painottavaan kieleen ja matalahkoon puheeseen nähdä istuvan melko hyvin saksalainen, deklamoiva ja rintaääntä painottava laulutyyli (Airo-Karttunen 2016, verkkoyhteisö).

### 2.2.3 Estill Voice Technique

Estill Voice Training eli EVT lanseerattiin Yhdysvalloissa 1988. Sitä kehitteli tutkija ja äänispecialisti Jo Estill jo vuodesta 1979. Metodi kehitettiin palvelemaan niin ammattimaista- kuin epäammattimaista kenttää; sekä puhujia että laulajia. Estill perustuu puheterapian tieteeseen ihmisen fysiologian lähtökohdista. Metodista voidaan sen tutkijoiden mukaan hyödyntää kaikissa musiikin tyylilajeissa (EVI-verkkosivusto).

Estill -tekniikkaa on tähän mennessä hyödynnetty enimmäkseen USA:ssa ja Euroopassa erityisesti pop ja country-tyylissä, musiikkiteatteri- ja näyttelijäkoulutuksissa, musiikki-terapiassa ja kuoroissa. Kuten bel cantossa, myös EVT:ssä ensimmäisenä prioriteettina on terve laulutekniikka, sitten vasta tulkinta: ”Hyvän lauluäänen luomiseksi tarvitaan tasainen uloshengitysilmavirta.” Kolmantena periaatteenä EVT:ssä käsitellään karismaa ja yhteyden luomista yleisöön (Estill 1991, tallenne; Turunen 2012, artikkeli).

Suurimpana erona Estill-tekniikassa verrattuna bel cantoon ja saksalaiseen laulutekniikkaan on äänilaatujen moninaisuus ja / tai erittely. Kun esimerkiksi bel cantossa äänilaatuja

ovat tuettu täyteen- tai puoliääneen laulaminen sekä tuettu falsetti, joiden rajapintaa pyritään häivyttämään ohentamisen ja resonanssin tasapainotuksen (chiaroscuro) avulla, niin Estill-tekniikassa äänilaadut jaetaan puolestaan puheeseen (speech), itkuun (cry), twangiin, legitiin, belttaukseen ja falsettiin. Näiden ”toolsien” lisäksi voisi lisätä vielä mixed voicen, joka on äänihuulimassan säätelyä yhdistelemällä tarpeen mukaan edellä mainittuja työkaluja (Virtala 2017, luento).

Estill Voice - tekniikkaa ovat klassisen koulukunnan opettajat kritisoineet siitä, että se jättää selittämättä vatsan alueen lihasten toiminnan tärkeydestä hengityksessä, sekä esim. vain kehon yläosaan, varsinkin yläselkään kohdistuvasta ankkuroinnista verrattuna klassisen laulamisen lantion pohjaan ulottuvaan malliin. (Chapman, 2006, 257, Raiskio 2017, luento)

## **2.2.4 Complete Vocal Technique**

Complete Vocal Technique eli CVT on nimensä mukaisesti Cathrine Sadolin vuonna 2005 lanseeraama laulun ja äänenkäytön kokonaisvaltainen tekniikka, joka perustuu lähtökohtaan, että kaikki voivat oppia laulamaan ja puhumaan terveellä tavalla hukkaamatta persoonallista otetta tai taiteellista näkemystä. Sadoline laitettiin lapsena käymään laulutunneilla astmansa takia oppiakseen hyvän hengitystekniikan. Hän joutui tutustumaan kehonsa anatomiaan tarkasti, joka kannusti tulevaisuuden ammattiin tekemään tutkimuksia yhdessä puheterapeuttien ja kirurgien kanssa. Päämääränä tutkimuksissa on ollut mm. tunnistaa käytetty äänilaatu pelkän äänihuulista kuvatus mykän tallenteen avulla tai auttaa tavallisia ihmisiä tunnistamaan erilaisia äänilaatuja, vaikka eivät olisi tekemisissä laulamisen kanssa (CVT Ry 2012-18, verkkosivusto; Sadolin 2008, 26-29).

CVT:n peruseräkkeisiin kuuluu tuki, perus-twangi sekä huulion ja leuan alueen rentous. Oikeiden asetusten myötä harjoitellaan työvälineistö, joka kattaa useat ihmisäänellä tehtävät äänilaadut: Äänenväriä ja -laatua säädellään twangin, kielen, kurkunpään, pehmeän kitalaen, nenäportin, huulion sekä erilaisten äänimoodien avulla. Ilmaisun tehostamiseksi on nimetty myös useita efektejä, kuten särö (distortion), narina (creak), korina (rattle), örinä (growl), murina (grunt, kiljahdukset, huokoinen ääni, breikit, ornamentaatio ja vibrato. Lisäksi CVT sisältää mm. ilmaisuoppia ja mikrofonitekniikkaa (CVT Ry 2012-18, verkkosivusto).

CVT:tä on niin ikään sekä ylistetty että myös moitittu. Se on saanut kritiikkiä erityisesti vanhan koulukunnan laulunopettajilta, jotka eivät usko siihen, että laulunopiskelija voisi Sadolinin ohjeiden mukaisesti tuottaa esimerkiksi suoraa tai huokoista ääntä sen olematta vahingollista äänelimistölle. Kokenut laulunopettaja Raija Roivainen kirjoitti mielipidekirjotuksessaan (2017) näin: ”Perehtyessäni C. Sadolinin kirjoittamaan kirjaan... jäin järkyttyneenä ihmettelemään kuinka aivan perustiedot ihmisen äänen rakenteesta ja sen terveestä fysiologiasta ovat yhä useille laulunopettajille täysin vieraita... kun tämä CVT-koulu vielä opettaa hengitysilman tuuppaamista lauluäänen vahvistukseksi, niin ihmettelee, kuinka tämä virhe voi vielä esiintyä laulunopettajien keskuudessa.”

Yhteenvetona voisi Aija Puurtisen mukaan todeta, että ”kyllä maailmaan laulutekniikoita mahtuu, mutta tärkeintä on jokaisen laulajan kehityksen turvaaminen ja yhtä tekniikkaa laajempi kokemus, koska varsinkin nykypäivän nopeassa kehityksessä erilaisia tekniikoita syntyy ja unohtuu.” (Pinola 2016, Ylen artikkeli). Näkisin, että yhdistelemällä edellä mainittujen neljän laulutekniikan, -ihanteen tai työvälineistön parhaita puolia, saa käyttöönsä vankan tietopohjan tekemiselleen laulajana ja laulunopettajana.

### 3 OPINNÄYTETYÖN RAKENNE JA KULKU

#### 3.1 Kvalitatiivinen tutkimus

Valitsin opinnäytetyölleni kvalitatiivisen eli laadullisen lähestymistavan. Olen itse arvo-  
maailmani ja kokemukseni kautta tiiviisti sidoksissa tutkittavan aiheeni kanssa, joten ky-  
seinen selvitysmalli soveltui mielestäni työhöni parhaiten. ”Lähtökohtana kvalitatiivi-  
sessä eli laadullisessa tutkimuksessa on todellisen elämän kuvaaminen. Tähän sisältyy  
ajatus, että todellisuus on moninainen. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa pyritään tutkimaan  
kohdetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti... Tutkija ei voi sanoutua irti arvolähtö-  
kohdista, sillä arvot muovaavat sitä, miten pyrimme ymmärtämään tutkimiamme ilmiöitä.  
Objektiivisuuttakaan ei ole mahdollista saavuttaa perinteisessä mielessä, sillä tietäjä (tut-  
kija) ja se, mitä tiedetään, kietoutuvat saumattomasti toisiinsa. Yleisesti todetaan, että  
kvalitatiivisessa tutkimuksessa on pyrkimyksenä pikemmin löytää tai paljastaa tosiasioita  
kuin todentaa jo olemassa olevia (totuus)väittämiä.” (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997,  
160-161)

##### 3.1.1 Kvalitatiivisuus ilmiön tulkinnan tukena

Tutkin työssäni oopperaa ja musikaalia useammasta kulmasta. Seuraavaksi perustelen  
tutkimustapojani suhteessa kvalitatiivisen tutkimuksen ominaispiirteisiin.

Historiakirjallisuuteen perehtyminen tukee kokonaisvaltaista tiedon hankintaa ja aineis-  
ton yksityiskohtaista tarkastelua induktiivisen analyysin keinoin. Kyselylomaketta varten  
valitsin tarkoituksenmukaisen kohdejoukon. Kyselylomakkeen muotona oli strukturoitu  
sähköpostina tehtävä haastattelu, jossa tutkittavien näkökulmat pääsivät kyllä esille,  
mutta monipuolisempia ja -syisempiä vastauksia olisi saattanut ilmetä äänitetyn teema-  
tai ryhmähaastattelun kautta. Toisaalta anonymisuus ja jokaisen omavalintaisesta paikasta  
lähetetty vastaus saattoi tuoda myös rehellisempiä ja sensuurivapaampia vastauksia.  
Oman taiteellisen osioni tarkoituksena on tukea kvalitatiivisen työn subjektiivista lähtö-  
kohtaa sekä omiin havaintoihin pohjaavaa analyysiä. (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997,  
164 & 212-213)



### **3.2 Strukturoitu haastattelu**

Strukturoitu haastattelu on tutkivan haastattelun muoto, joka tapahtuu lomakehaastattelussa lomaketta apuna käyttäen. Lomakkeessa kysymysten, väitteiden muoto ja esittämisen järjestys on täysin määrätty. Toisena ääripäänä on täysin strukturoimaton vapaa haastattelu, jossa haastattelijalla on vain tietty aihepiiri, jonka puitteissa keskustelu rönsyilee. Muita mahdollisia haastattelumuotoja ovat mm. teema- ja avoin haastattelu, jotka jossain määrin olisivat sopineet paremmin laadullisen tutkimuksen osaksi, mutta olisivat vaatineet huomattavasti enemmän aikaa, kärsivällisyyttä sekä ensiluokkaisia taitoja haastattelijalta. (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997, 208-209).

#### **3.2.1 Sähköpostin avulla toteutettu kyselylomake**

Kysely tunnetaan survey-tutkimuksen keskeisenä menetelmänä. Tämänkaltaisessa haastattelussa aineisoa kerätään standardisoidusti ja kohdehenkilöt muodostavat otoksen tai näytteen tietyistä perusjoukosta. Standardoituus tarkoittaa sitä, että jokainen asia on kysyttävä kaikilta vastaajilta täsmälleen samalla tavalla. Aineisto, joka kerätään surveyn avulla, käsitellään usein kvantitatiivisesti. Työssäni kvantitatiivisuus on kuitenkin vain apuväline kvalitatiivisen kokonaisnäkökulman osana. Niin kvantitatiivisessa kuin kvalitatiivisessa tutkimuksessa tutkija voi olla joko lähellä tai etäällä tutkittavista, eikä siis läheinen kontakti ole välttämätöntä. Kyselymenetelmä on tehokas, koska se säästää tutkijan aikaa, ja vaikka kyselylomakkeiden tietoarvoa saatetaan pitää pinnallisena ja teoreettisesti vaatimattomana, on niiden avulla mahdollista kerätä laaja tutkimusaineisto verrattain lyhyessä ajassa varsinkin, jos lomake on suunniteltu huolellisesti (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997, 193-195).

#### **3.2.2 Haastateltavien kohdentaminen**

Valitsin kyselyn kohdejoukoksi henkilöitä, jotka ovat sekä klassisen laulun että musikaalilaulun parissa ammatillisella kentällä. Alun perin tarkoitukseni oli rajata joukko niihin ammattilaisiin, jotka toimivat laulajina oopperassa ja musikaalissa, mutta totesin tämän kohderyhmän olevan liian suppea. Tästä syystä laajensin kohderyhmää koskemaan myös heitä, jotka laulavat klassista musiikkia ammatikseen muutoinkin kuin vain kokonaisissa oopperateoksissa. Löysin kollegatuttavistani monta vastaajaa, joilta sain vihiä potentiaa-

lisistä lisähaastateltavista. Lähetin kyselyn myös neljälle Tampereen ammattikorkeakoulun ja -konservatorion laulunopettajalle, jotka ovat työssään tekemisissä näiden molempien tyyllilajien kanssa. Heidän lisäksi kohderyhmänä oli ammattinimikkeeltään laulajia, laulaja-näyttelijöitä, oopperalaulajia ja yksi freelance-tenori. Kyselyitä lähetin potentiaalisille haastateltaville 16, kun puolestaan vastauksia keräsin takaisin yhteensä 14 kappaletta.

### 3.2.3 Aineiston analyysi

Aloitin saatujen vastausten analysoinnin lukemalla kaikki läpi tarkistaakseni vastausten yleisen luonteen ja mahdolliset puuttuvat tiedot, minkä jälkeen kirjoitin vastaukset osiltaan lyhennettynä tai mukailtuna excel-taulukkopohjalle saadakseni selvemmän kuvan kokonaisuudesta (aineiston analyysin malli, Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997, 221-222). Kysymyksiä oli yhteensä 16, joista löysin puuttuvia tietoja yhteensä kahdeksasta kohdasta eri henkilöiltä. Vaikka yhdeltä vastanneelta puuttui jopa neljä kohtaa, en hylännyt lomaketta, koska tietynlaisten vastausten määrällisyyden arviointi ei ollut tutkimukseni pääasiallinen näkökulma, vaan myös vastausten diversiteetti. Käytin kahdenlaista hahmottamismallia taulukoissa, joissa toisessa ilmensin värikoodilla tietyn henkilön antamia vastauksia, ja toisessa tiettyihin kysymyksiin annettuja vastauksia. Samalla sain litteroitua yhteen kaikki vastaukset (aineiston litterointi, Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997, 222). Analysoidessani vastauksia palasin aika ajoin tarkistamaan alkuperäisiä vastauksia virheiden sekä harhaanjohtavien mukailtujen lyhennelmien varalta.

### 3.2.4 Kysymykset ja johtopäätelmiä vastauksista

Seuraavaksi esittelen kysymykset ja niihin annettujen vastausten kirjon lyhyesti. Pyrin nostamaan esiin mahdollista toistuvuutta tai muuten merkilläpantavia vastauksia:

1. Ensimmäiseksi pyysin esittäytymään. Lupasin kuitenkin käsitellä vastauksia nimettömästi korkeintaan ammattinimikettä käyttäen.
2. *Pääasiallinen ammatti.* Kuten edellä mainittua – ammattinimikkeitä oli näyttelijästä oopperalaulajaan, ja laulunlehtorista keikkailevaan tenoriin sekä näistä rakennettuja erilaisia yhdistelmiä. Osa vastanneista halusi käyttää useampaa ammattinimikettä riippuen työkenttensä laajuudesta.

3. *Kuinka monta vuotta olet työskennellyt alalla?* Kokemattomin oli työskennellyt alalla yhdeksän vuotta ja kokenein 40 vuotta. 12 vastaajaa oli ollut alalla yli kymmenen vuotta ja työuran pituuden keskiarvoksi muodostui vähän reilu 20 vuotta. Merkillepantavaa tässä kohtaa on, että vastanneista kukaan ei ollut aivan vastaalkaja työurallaan. Kysymys antoi työuran keston tulkinnalle varaa, koska vastaaja saattoi ilmoittaa vuosilukeman joko sen mukaan, kuinka kauan on ensimmäisestä ammattiproduktiosta tai sitä kautta, kuinka pitkään on todellisuudessa ”ansainnut leipänsä” kyseisestä työstään.
4. *Koulutus (tarvittaessa useampi).* Tässä kohtaa itseäni tutkijana kiinnosti erityisesti se, kuinka montaa eri reittiä haastateltavat henkilöt olivat päätyneet tekemään uraansa. Alin alan koulutus vastanneilla Suomen koulutusjärjestelmän mukaan (Opetushallituksen verkkosivusto 18.4.2018) oli konservatorion koulutus, josta ei ollut päättötutkintoa. Korkein koulutus oli puolestaan suomalainen maisterin tutkinto. Enimmäkseen vastaajissa oli juuri maistereita, tarkemmin Sibelius-Akatemian laulumusiikin linjalta. Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että yksi vastanneista on käynyt teatterikorkeakoulun musiikkiteatterilinjan, joka oli kokeilussa 1990-luvun lopussa, mutta jota ei enää käytännössä ole olemassa kandidaatti- tai maisteri-tasoisena.
5. *Mahdollinen lisäkoulutus ja kurssit.* Tähän kohtaan annoin vastaajalle vapauden täydentää edellistä vastaustaan. Etenkin heillä, joilla oli toisen asteen koulutus, oli mahdollisuus täyttää tämä sarake mahdollisella hankitulla lisäkoulutuksella. Vastauksista tuli ilmi, että kuusi oli hankkinut lisäkoulutusta ulkomailta. Mahdollista kuitenkin on, että useammallakin oli kokemusta ulkomaalaisesta opetuksesta, mutta eivät olleet sitä erikseen maininneet. Yhtä vastaajaa lukuun ottamatta kaikki olivat merkinneet ainakin yhden lisäkoulutuksen.
6. *Toimitko enemmän klassisen - vai musikaalimusiikin parissa?* Vastanneista neljä toimi klassisen musiikin parissa, kuusi musikaalin puolella ja neljä oli joko täysin puoliiksi jakaantuneita tai monimuototyöskentelijöitä.

7. *Mitä positiivisia puolia koet vaikuttaessasi sekä klassisen - että musikaalimusiikin puolella?* Vastauksissa korostuu molempien tyylien tuoman monipuolisuuden arvostus. Monessa vastauksessa koettiin, että paneutuessaan molempiin tyyliin saa erilaisia työkaluja ammattiinsa. Useassa kohdassa mainittiin klassisen laulutekniikan tukevan musikaalilaulua ja sen äänelle tuomia haasteita. Toisaalta koettiin, että musikaalilaulaminen kehitti äänen eri käsittelytapoja monipuolisempaan suuntaan ja että musikaalissa tehtävä näyttelijäntyö on korkealaatuisempaa, mikä kehitti myös oopperatyössä käytettävää lavatyöskentelyä. Lisäksi painotettiin laajemman verkoston hyötyä työllistymisen kannalta. Eräs itsevarma kommentti kiteytti mielestäni hauskaasti kunnianhimoisen ja monipuolisen musiikkiteatteriammattilaisen mielenmaiseman: *”Voi tehdä kaikki vastaantulevat keikat.”*
8. *Mitä asioita koet haasteellisena toimiessasi molemmilla kentillä?* Useissa vastauksissa nostettiin esiin laulutekniikan säätöhaasteet, vaikea lokeroitavuus ja taiteellisen uskottavuuden säilyttäminen. Molempiin tyyliin keskittyminen yhtä aikaa koettiin ongelmalliseksi varsinkin, jos joutuu vaihtamaan lauluteknisiä säätöjä nopealla aikataululla. Opettajien puolella haasteeksi koettiin lauluteknillisten seikkojen ohella myös laajentuneen ohjelmiston tunteminen. Osa esittävällä kentällä työskentelevistä mainitsi, että molemminpuolisuus saattaa myös vaikeuttaa töiden saantia, kun työnantaja ei kykene pitämään tekijää tiettyyn tyyliin omistautuneena ammattilaisena. Keskeinen näkökulma oli yhdistetty myös yleisön asenteeseen suhteessa esiintyjään. Jotkut voivat mieltää monipuolisuuden hyveenä ja taitona, mutta toiset voivat pitää tekijää vaikeammin lähestyttävänä, jos hän on ”joka paikan höylä.”
9. *Mitä ihannoit musikaalissa?* Halusin tämän ja seuraavan kysymyksen kautta saada tietoa vastaajan suhteesta harjoittamiaan taidemuotoja kohtaan. Vastauksissa toistui useasti ”laulun, näyttelemisen ja tanssin yhdistävä liitto.” Musikaalin tanssinumeroita, ilmaisuvoimaa ja tarinalähtöisyyttä pidettiin suuressa arvossa. Monet vastaajista ottivat tässä kohtaa vertailuun oopperataiteen, vaikka tyylien välistä arvottelua ei ollut sisällytetty kysymykseen. Muutamassa vastauksessa arvioitiin, että musikaalin rytmien sanojen käsittely tuo tekstin paremmin esiin, ja tekee siten tarinasta uskottavampaa (verrattuna oopperaan). Erään vastaajan mielestä musikaaleille ominainen komediallinen puoli on usein oopperassa vaikea toteuttaa toimivalla tavalla.

10. *Mitä ihannoit oopperassa?* Oopperataiteessa pidettiin arvossa orkesterin ja laulajien luomaa akustista sointia, laulullista taituruutta ja ylipäätään dramatiikan voimaa. Vastauksien perusteella oopperaa ei lähdetty vertailemaan musikaaliin kuten edellä. Oopperaa ihannoitiin sen tarkan ja kurinalaisen esittämisen sekä tunteita monimuotoisesti kuvaavan, upean musiikin ansiota. Parissa vastauksessa ylistettiin laulamisen kunnioitusta tuotannon suunnittelussa ja eräs vastaaja piti hyvänä seikkana oopperatuotannon vähälukuisia esitysmääriä.

11. *Voivatko nämä tyyllilajit toimia käsi kädessä samassa produktiossa?* Tämä yksinkertainen kysymys toi yllättävimpiä vastauksia. Yllättävää ei ollut niinkään se, että vastaajat olisivat olleet vahvasti jotain mieltä, vaan se, että tietous aiheenmuokaisesta tyyliuusiosta oli mielestäni melko vähäistä. Se voi liittyä myös oopperan ja musikaalin luokittelueroihin tai mustavalkoiseen lokerointiin. Vain yhden vastaajan mielestä konsepti vaikuttaa haasteelliselta. Sen sijaan loput vastaajista olivat sitä mieltä, että tyyllilajit voivat toimia yhdessä. Ehdoiksi asetettiin kuitenkin muun muassa se, että tuotannon henkilöiden tulee olla perillä molemmista tyyli-suunnista kapellimestaria ja säveltäjää myöten. Eräässä vastauksessa arvioitiin, että sikäli jos sama laulaja joutuu vaihtamaan lauluasetuksia saman teoksen sisällä, voi se olla haasteellista (varsinkin naislaulajalle). Teosesimerkeiksi annettiin *The Phantom of the Opera* ja *Candide*, joiden lisäksi operettia tyyllilajina pidettiin oopperan ja musikaalin risteymänä.

12. *Mikä oopperan piirre ei toimi musikaalissa?* Pönöttäminen, liika mahtipontisuus, yliteatraalisuus, huono näyttelijäntyö, aarioiden ja alkusoittojen pitkä kesto, akustinen laulu sähköisesti vahvistetun bändin rinnalla, yliartikuloidut konsonantit ja laulamisen priorisointi suhteessa näyttämötyöhön ja koreografiaan. Nämä oopperaattiset piirteet ei vastaajien mielestä istuneet musikaaliin. Eräs vastaaja muotoili ajatuksensa näin: ”Ooppera on lähtökohtaisesti klassista musiikkia, kun taas musikaali ammentaa ajasta ja sen kevyestä musiikista.”

13. *Mikä musikaalin piirre ei toimi oopperassa?* Vastauksista koottu lista on tällä puolella huomattavasti pienempi tai suppeampi. Toistuvimmat piirteet liittyivät äänenkäyttötapaan ja fraseeraukseen: ”Musikaalilaulaja ei voi tehdä oopperaa ilman siihen vaadittavaa erityistaitoa / Äänenkäyttö ainakaan pianissimossa ei ole

riittävä oopperaorkesterin rinnalla / Belttaus ei sovi oopperaan (ainakaan naisilla).” Eräissä vastauksissa mainittiin myös ”täysi fyysinen tunteisiin heittäytyminen” ja ”puhutut dialogit”. Pari vastaajaa ei keksinyt mitään liitettävää epäkohtaa ja yksi vastaaja mainitsi populaarimusiikissa vakiintuneen ”rumpusetin” oopperaorkesterissa toimimattomana asiana.

14. *Kuinka näet musikaalin tulevaisuuden Suomessa?* Musikaalin näkymät kotimaassamme olivat vastausten perusteella valoisat. Erityisesti kotimaisen uuden musikaalin koettiin olevan jo nyt trendikästä, ja edelleen vahvassa nosteessa. Arvioitiin, että tyyllilajilla tulee olemaan oma kannattajajoukkonsa, ja että musikaalit tulevat pysymään teatterien ohjelmistossa yleisön vetonauloina. Musikaalin korkeatasoisen ja pitkäjänteisen koulutuksen nähtiin olevan ratkaisu yhä paranevaan taitotasoon: ”(Taso) lähenee Lontoon huipputuotantoja. Esim. Billyjä (Billy Elliot – musikaali) on koulutettu jo kauan rooliinsa, ja sitä olisi tuskin tehty muutama vuosi sitten.” Eräs vastaajista näki musikaalin suosion olevan väylä oopperataiteeseen nuorten keskuudessa.

15. *Kuinka näet oopperan tulevaisuuden Suomessa?* Vastaajat arvioivat melko yksimielisesti, että kansallisooppera on ja pysyy. Lisäksi Savonlinnan ja Ilmajoen kesäoopperat nähtiin pysyvän vakaina toimijoina ainakin seuraavan vuosikymmenen. Huomattavan monessa vastauksessa nostettiin esiin uudet, pienemmät toimijat Suomessa, joiden nähtiin monipuolistavan ja laajentavan oopperatarjontaa. Lisäksi kilpailun lisääntyminen nähtiin tuovan yhä yritteliäämpiä tuotantoja markkinoille. Eräässä vastauksessa mainittiin mieslaulajien jatkuva tarve suhteessa naisiin, ja toisessa ohjaajien tuominen tyyllilajien ”boxin ulkopuolelta”, mikä nähtiin positiivisena ja kehittävässä asiana.

16. *Oletko saanut tai hankkinut koulutusta näistä laulutekniikoista (kyllä/ei); Bel canto (BC), saksalalainen laulukoulu (SLK), Estill Voice Training (EVT), Complete Vocal Technique (CVT), joku muu?* Laulunopettajien kuullaan sanovan heidän opettavan tervettä äänenmuodostusta pohjaten koulutukseensa ja kokemukseensa alalta. Usein laulunopetustyyliin liittyy persoonallisen tavan ohella myös joku nimetty laulutekniikka, -ihanne tai -työvälineistö. Neljä edellä mainittua tekniikkaa ovat sellaisia, joista olen opiskeluvuosina kuullut puhuttavan eniten; musikaalipuolella EVT:stä, CVT:stä, ja vähän Bel cantosta / klassisella puolella Bel

cantosta, saksalaisesta laulukoulusta ja itse asiassa nykyään jonkun verran myös EVT:stä. Itse olen tähän mennessä tutustunut lauluteknillisesti kaikkiin, paitsi CVT:iin. Kyselyyn vastanneiden 14 ammattilaisesta Bel cantoon oli tutustunut 12, saksalaiseen laulukouluun 11, EVT:iin 6 ja CVT:iin 6. Kaksi vastaajaa koki kysymyksen vaikeaksi lokeroitavuuden kannalta, ja luetteli tekniikkojen sijaan opettajiaan tai lauluteknisiä pyrkimyksiä avatuin termein: ”On pyritty vapaaseen ääneen ja kauniiseen sointiin.” Ainoastaan yksi vastaaja merkitsi kohtaan ”joku muu” vastauksenaan elämänkoulu.

## 4 TAITEELLINEN NÄYTE

### 4.1 Empiirisuus, reflektointi ja itseanalyysi

Käsittelen seuraavaksi osioita kahdesta Tampereen musiikkiakatemian produktiota, joissa pääsin molemmissa esittämään pääroolia. Ensimmäisenä käsittelyssä on Kuun maailman Buonafeden osiot ja sen jälkeen Spring Awakeningin Melchiorin valitut osiot tallenteista. Kuun maailman viimeinen esitys oli 15.10.2016, ja Spring Awakeningin harjoituskausi alkoi puolestaan 14.11.2016. Kuukausi oli aikaa muuntua papasta poikaseksi.

Tutkin osioita empiirisen tutkimuksen periaatteiden mukaisesti perustuen kokemusperäisiin muistikuviiin lavalla tehdystä suorituksesta. Analysoin tekemistäni itsereflektion keinoin havainnoimalla toimintaani tallenteissa. Keskityn analysoimaan lauluteknillisiä asioita pedagogisesta näkökulmasta, tyyleihin liittyviä piirteitä historiaan ja kyselylomakkeiden vastauksiin peilaten sekä näyttelemisen tunnepuoleen liittyviä seikkoja oman fyysisen kokemuksen pohjalta.

### 4.2 Kuun Maailma

Tampereen musiikkiakatemia tuotti vuonna 2016 kouluun oopperaproduktion Kuun maailma, italiaksi *Il mondo della luna*. Tämän italiankielisen buffa-oopperan sävelsi Joseph Haydn vuonna 1777 Carlo Goldonin kirjoittaman librettoon. Kuun maailmaa esitetään Saksassa myös Singspielinä, eli oopperana, johon on sisällytetty myös puhuttua dialogia. Haydn sävelsi kolmisenkymmentä oopperaa, mutta jäi säveltäjänä tunnetuksi lähinnä sinfonioistaan. Tampereen musiikkiakatemian versiossa lauloi vuoroin 12 solistia, nelihenkinen mies-ensemble ja 48-henkinen Pyynikki Sinfonia – orkesteri. Oopperan elävöittämiseksi oli Tampereen Mediapolikselta tilattu liikkeenkaappauslaitteisto, jolla saatiin teokseen mukaan satuhevonen näyttelijöiden keskelle (Kuun maailman käsiohjelma, 2016).

Jutun juoni käsiohjelman mukaan (Erik Söderblom, 2016): ”Mestarihuijari Herra Pimenys (*Ecclitico*) on iskenyt kyntensä rikkaaseen mutta saiturimaiseen astronomian harrastajaan Herra Hyväuskoon (*Buonafede*). Paitsi rahoja Herra Pimennys havittelee Herra Hyväuskon tytärtä Klariisea (*Clarice*). Erään kreivin äpäpäpojan, Herra Vakavan (*Ernesto*), ja tämän palvelijan Kikka-Kekkosen (*Cecco*) kanssa laaditaan yhteinen juoni. Jos



se onnistuu, Herra Vakavan saisi Herra Hyväuskon toisen tyttären, Flamiinian (*Flaminia*), jota on jo pitkään riianut. Kikka.Kekkonen puolestaan nappaisi Herra Hyväuskon lempisisäkön, Pikku-Liisan (*Lisetta*). Herra Pimennys hankkii kaukoputken ja väittää että siitä näkee vähäpukeisia naisia kuussa. Herra Hyväusko uskoo. Seuraavaksi Herra Pimennys väittää saaneensa kutsun käydä tervehtimässä kuun keisaria. Herra Hyväusko uskoo tämänkin, jopa tuppautuu matkalle mukaan. Herra Pimennys juottaa hyväuskoisille Herra Hyväuskolle tyrmäystippoja. Kun hän herää, huijarikolmikko on lavastanut puutarhan kuun maisemaksi. Kuussa Herra Hyväusko joutuu selkkauksiin, jossa hänet rullataan mitä moninaisimmin tavoin. Lopulta hän löytää itsensä kuokkimasta häistä, joissa kullaiksi tekeytyneet huijariveijarit naivat hänen tyttärensä ja sisäkkönsä. Herra Hyväusko tajuaa tulleen vedätetyksi. Hän saa raivokohtauksen ja hänet joudutaan sulkemaan laatikkoon. Huijarit suodtuvat päästämään Herra Hyväuskon laatikosta vasta kun tämä lupaa rahansa myötäjäisiksi tyttärilleen. Lisäksi hänen tulee muuttaa kitsaat tapansa. Herra Hyväusko suostuu kaikkeen.”

#### 4.2.1 Buonafede, iäkäs basso buffo

”Vanha, rikas, kuuhullu ja tyttäriään valvova saituri-isä.” Näin luonnehtivat Kuun maailman keskeistä hahmoa Rondo-lehti (Salin 2016), Aamulehti (Hautala 2016) ja nettibloggarit (Hakala 2016; Vasara 2016). Ohjaaja Erik Söderbolm lisää näiden kuvailujen oheen lavatyöskentelyyn olennaisesti vaikuttavan piirteen - seksuaalisen ylivityyden (Reijonen 2016, käsiohjelma).

Buonafede on useimmin merkitty basson laulettavaksi rooliksi. Siltikin tessitura makaa korkean baritonin alueella, koska Haydn oli säveltänyt roolin alun perin mittatilaustyönä laajajääniselle bassolle, Benedetto Bianchille (Oxfordmusiconline – verkkosivut). Merkitty ambitus oli A-fis1, mutta kadenssien myötä päädyin käyttämään, varsinkin hyvänä päivänä kahta oktaavia, A-a1 (Haydn & Goldoni, 1777)

Söderblom otti ohjauksensa ohjenuoraksi commedia dell’arte – tyylin. Kaikille oopperahahmoille tuntui löytyvän oma vastineensa kyseisestä teatteritraditiosta. Buonafede oli yhdistelmä vanhemmista mieshahmoista; Pantalone, rikas vanhus sekä Il Dottore, kaikkien alojen asiantuntija, ns. besserwisser. Ohjaus etsi kaikkiin hahmoihin aineksia lähtien

nimenomaan *commedia dell'arte*stä käsin, eikä juurikaan laulaja-näyttelijän persoonallista lähtökohdista ammentaen. Tämä oli hyvin opettavainen prosessi. Söderblom neuvoi eräässä näyttämöharjoituksessa näin: ”Sä olet fyysisesti heikko, mutta erityisen viriili vanhus. Kuvittele, että kävelet liukkaiden makkaroiden päällä kauheassa kiireessä.”

#### 4.2.2 Otteet ja niiden sijoittuminen tallenteessa

Valitsin teoksessa viisi osiota, joissa Buonafedellä oli äänellisesti isompi merkitys kokonaisuuden kannalta. Käsittelen valittuja kohtia aikamerkinnoilla (min-sek):

1. Ho veduto una ragazza (Buonafeden cavatina), 0:07-2:30
2. Vado, vado (Buonafeden ja Eccliticon duetto ja ensemble), 3:47-6:25
3. Che mondo amabile (Buonafeden aaria), 8:12-13:19
4. Uomo felice (Buonafeden ja Eccliticon duetto ja ensemble), 13:55-16:30
5. Non aver di me sospetto (Buonafeden ja Lisettan duetto), 17:35-20:54

.

#### 4.2.3 Analysointia

Ensimmäisen osion cavatina on vauhdikas ja runsassanainen lyhyt aaria, joka vaati toimiakseen notkean klassisen äänenmuodostustavan ja tehokkaan tekstintuoton. Buonafeden roolityypin ollessa basso buffo, oli karakterisoiminen mahdollista ja jopa suotavaa. Se lisäsi tähän kappaleeseen tietyn haastavuuden, mutta toi samalla vapautuksen liiallisesta lauluteknillisten seikkojen miettimisestä. Heti osion alussa kuultava karaktäärillinen kurkkunauru ja siitä jatkuva resitatiivi täysjännitteisellä äänenmuodostuksella kuvaa osuvasti halutun roolin luonnetta. Kohdissa 0:33 ja 1:56 huokoisuus äänessä on ehkä jo häiritsevän kuvailevaa. 2:20 hahmon intensiteetti kasvaa siihen pisteeseen, että laulusta tulee hetkellisesti huudahdusta muistuttavaa puhelaulua. Tällainen efekti klassisen laulamisen mausteena oli ohjaajan ja kapellimestarin mielestä hyväksyttävää.

Toisen osion alkupuolella kohdassa 3:31-3:37 alas putoamisen illuusiosta koitua kiljunta kuulostaa Chapmanin (2011, 31) käsittelemältä primaarin äänentuoton mukaiselta tehosteella, eikä tee siten hallaa myöhemmin laulettavalle materiaalille. Tätä kirkumisen, karjumisen ja huutamisen taitoa voi kuitenkin aina jalostaa taloudellisemmaksi siinä missä laulamisenkin (CVT Ry 2012-18, verkkosivusto). 4:19 Ecclitico (Veli-Pekka Varpula) on

juottanut Buonafedelle ”taikajuomaa”, ja pyöräyttää häntä piruetissa, josta seuraa duetto-laulamista unisonossa. Chapmanin (2011, 36) mukaan vapaasti virtaavan laulamiseen vaikuttaa merkittävästi keskivartalon ja sitä kautta myös ryhdin hallinta. Siitä on myös hyötyä vastaavanlaisessa suorituksessa, jossa liike ja laulaminen tulee olla hallittuja, vaikka ovat kuin eri maailmasta (vrt. piruetti tai pomppiminen ja laulaminen legatossa). 5:52 ja 6:00 käytin falsettia u-vokaalilla ilmentäen euforista, mutta epämääräistä olotilaani. 6:05 eteenpäin pyörtymiseen saakka lauloin hyvin hiljaisella pianissimolla, joka kuuluu kuitenkin äänitteessä orkesterin yli. Kysymyslomakkeisiin vastanneissa oli monia, jotka sanoivat hiljaisimpien pianissimoiden käyttäminen olevan oopperan ulkopuolinen äänenkäyttötapa. Siinä olen hiukan eri mieltä, sillä kapellimestarin johdolla isomastakin orkesterista on myös mahdollisuus saada kuuluviin vain pieni ääni.

Kolmannessa osion aaria ja siihen johtanut resitatiivi oli itselle teoksen haastavin kannateltava kokonaisuus. Ensin herättyään toisen näytöksen alussa piti ihmetellä muuttunutta ympäristöä, käyttää tarkasti ohjattuja reittejä tarkastelussa illuusion säilyttämiseksi, minkä jälkeen laulaa pitkä, allegretto-tempoinen aaria, jonka aikana puuhastella kännykkäkameran kanssa ja ottaa yleisöstä yleisöä lavalle kommunikoiden käsimerkein sen verran minkä vauhdissa kykeni. Kohdassa 8:49 olen aarian alkaessa yleisön joukossa arviolta viidennessä-kahdeksannessa rivissä selin suhteessa kameraan. En näy siinä kohtaa tallenteessa, mutta ääni kuuluu, Ensimmäinen pitkä d1 kuulostaa hiukan vaivalloiselta, ja sointi tuntuu tukahtuvan äänenvirtauksen estyessä. Syynä oletettavasti suorien vastalihasten liiallinen aktivointi, joka on perua liikunnallisesta taustastani. 9:14-9:50 olen selin suhteessa kapellimestariin, mikä hajottaa osiltaan synkroniaa orkesterin kanssa. 10:54 kadenssin nostaminen f#1-g1-a1 oli riskiä puuhaa bassobaritonille. Sen toteuttaminen oli kuitenkin henkilökohtainen pakkomielle varsinkin, kun oli laulanut monta edellistä esitystä puolikuntoisena, enkä tällöin ollut kyennyt käyttämään ääntäni täysipainosesti. 11:35-11:50 yhteys kapellimestariin oli jälleen katki ollessani yleisön joukossa, jolloin epäsynkroniaa on kuultavissa. 12:00 uusi kontakti yleisöön ja henkilön lavalle tuonti oli harjoitustilanteessa haastavaa yhdistää aarian loppuhuipentumaan, mutta tässä projektin viimeisessä vedossa oli toiminta jo selvästi rutinoitunutta, eikä laulaminen tai roolin ylläpitäminen häiriintynyt toiminnasta. 12:07 käytin taas mausteena falsettia varioidessani kertautuvaa materiaalia – kuinka se tuntuikin istuvan ooppera buffaan! 12:41 alkaneet väliaplodit peitivät osaksi aikaa musiikkia, mutta toivat sen sijaan runsaasti positiivista energiaa lavalle. Yleisö malttoi vielä jotenkuten kuunnella viimeisen nostatuksen f#1:een kohdassa 12:56-13:07. Raikuvat aplodien kaiku oli epäilemättä miellyttävä kokemus.

Neljäs osio on kuorokohtaus, jonka kuoron laulua vuorottelevat Buonafeden ja Eccliticon duetto. Tyyli on majesteetillinen ja melodian suunta ylöspäin nouseva. Olemme sijoittaneet Eccliticon ja Erneston (Irina Nuutinen) kanssa lavan vasemmalle sivustalle portaikkoon ihailemaan kuun keisarin (Petteri Loukio) saapumista. Kohdassa 14:48 aloitamme ensimmäisen duetto-osuuden Eccliticon kanssa. 15:33 alkaa saman aiheen kertaus, johon kuoro yhtyy mukaan. Solistisen laulajan hyveisiin, oli sitten oopperan tai musikaalin puolella, kuuluu kuorolaulajan ohella kyky sulauttaa tarvittaessa äänensä muiden laulajien kanssa. Taitoa tarvitaan juuri tämänkaltaisissa duetto- ja ensemblekohdissa, joka vaatii muiden kuuntelua. Selviydymme Varpulan kanssa mielestäni ammattimaisesti tehtävästä johtuen monipuolisesta kokemuksesta kuoro- ja ensemblelaulussa. Tässä osiossa toimii mainiosi myös sarkastinen huumori; kuun keisaria kärrättäessä sisään kaikki laulavat täysipainoisen tosissaan, vaikka tarinassa kaikille muille paitsi Buonafedelle kuun maailma on täyttä puppua.

Viidennen osion resitatiivi alkaa hieman tunkkaisen kuuloisena, koska Buonafedeä on edellisessä kohtauksessa alistettu piiskaamalla kärpäslätkällä, kietomalla johtoon, käyttämällä pelinappulana ja lopulta vielä laittamalla halventava maski päähän. Maski lähtee pois kohdassa 17:25, kun Buonafede haluaa todistaa Lisettalle (Anniina Rantala) olevansa vailla epäilyttäviä aikeita. 17:35 varsinainen klassismin laulavan tyylin duetto, ja ohjauksen mukainen kissa-hiirileikki alkaa. Ensimmäisissä fraaseissa haen liikaa tummennusta. Tästä syystä, vaikka sointi on suurilta osin aivan kelvokasta, tulee ongelma vastaan kohdissa 17:48 (...core), jossa melodiasa pitäisi liikuttaa kuviomaisesti ylhäältä alas passagon alueella sekä myöhemmin 18:32, jossa pitkä e1-sävel o-vokaalilla ei pääse virtaamaan täysin kirkkaasti ja vapaasti johtuen liiallisesta rintaäänien käytöstä suhteessa pää-ääneen (Miller 1996, 117). Siinä kohtaa olisi voinut myös paremmin hyödyntää ns. peitettyä ääntä (Hoeler 2012, youtube-video), mikä olisi tehnyt Pavarottin kuvailun mukaisesti äänestä kauniimman ja oopperatyylinmukaisemman kuuloisen. Edellisten lisäksi tietynlainen äänen keveys olisi ollut suotavaa nopean osion aukikirjoitetussa yhteiskandenssissa 20:15-20:25. Dueton ehdottomat haasteet ovat jälleen kaiken fyysisen ponnistelu lisäksi sävellyksen nopeat kuviot ja useat u-vokaalit fortekohdissa.

Kaiken kaikkiaan Buonafeden roolin tekeminen oli kaikkea muuta kuin yleisesti oopperaan liitettyä pönöttämistä (kyselylomakkeet 2018, vastaukset oopperan tyylipiirteistä).

Se sisälsi mm. vaativaa fyysistä näyttelemistä, nopeita toiminnallisia leikkauksia ja rooliin sisältyvää animaalista äänitelemistä. Lienee kiistanalaista, olisiko laulaminen saanut olla omalla kohdalla isommassa roolissa verrattuna lavatyöskentelyyn. Legendaarinen oopperalaulaja Jaakko Ryhänen sanoi minulle jo ensimmäisenä konservatorion opiskeluvuonna mestarikurssin yhteydessä, että ”aina ensin tulee lauluteknikka, sitten vasta eleet ja tunteet.” Ymmärrän tavallaan lauluteknisen priorisoinnin oopperassa, mutta olen samalla aina kamppaillut tietoisesti sitä vastaan, ja yrittänyt tuoda laulamisen ohelle yhtä tärkeiksi osa-alueksi aitoa näyttelemistä ja vivahteikasta liikekieltä, kuten musikaalissa (vrt. kyselylomakkeet 2018, vastaukset musikaalin tyylipiirteistä).

### 4.3 Spring Awakening

Tampereen musiikkiakatemia tuotti yhdessä Tampereen työvänteatterin kanssa Spring Awakening – musikaalin, josta oli yhdeksän esitystä helmi-toukokuun välisenä aikana 2017. Teoksessa esiintyi 16 laulavaa näyttelijää, seitsemän tanssijaa ja yhdeksän henkinen pienorkesteri soittava kapellimestari mukaan lukien. Produktion ohjasi Samuel Harjanne. Musikaalin on kirjoittanut Steven Sater alun perin saksalaisen näytelmän (1891) pohjalta ja säveltänyt Duncan Sheik. Alkuperäinen teos sai ensi-iltansa vuonna 2006 ensin Off-Broadway-tuotantona, mutta samana vuonna myös Broadwaylla. Teos on palkittu mm. parhaana musikaalina ja käsikirjoituksena Tony Awardseissa. Suomennoksen musikaalista on tehnyt Sami Parkkinen (Sunnari 2017, käsiohjelma).

Esittelen seuraavassa musikaalin lyhyesti oman kokemuksen perusteella, koska tarpeeksi ytimekästä ja tiivistettyä juonta oli hankala löytää:

Tarinassa teini-ikäiset saksalaisnuoret tutkivat itseään kokien kovia omassa ajassaan ja maailmassaan 1800-luvun lopulla. Keskiössä ovat kokematon, mutta utelias Wendla Bergman sekä rohkea, mutta harkitsematon Melchior Gabor, jotka rakastuvat toisiinsa traagisesti näytelmässä. Tärkeä näkökulmahenkilö on myös esim. Moritz Stiefel, Melchiorin ystävä, joka ei kestä oman kasvamisen sekä perheensä ja yhteiskunnan sääntöjen luomia paineita, ja päätyy lopettamaan elämänsä oman käden kautta. Tarinaa värittävät myös muut teini-ikäiset, jotka kamppailevat tunteidensa ja perheensä normien ristiaallokossa käsitelleensä esim. masturbointia, hyväksikäyttöä ja homoseksuaalisuutta. Spring

Awakening - musikaali on käsikirjoituksena eräänlainen tabujen kollaasi, jonka amerikkalainen bluespohjainen folk/rock kuvastaa nuorten tunnemaailmaa vaikeiden ja traumaattisten aiheiden keskellä.

#### 4.3.1 Melchior, teini-ikäinen tenoribaritoni

Kapinoiva, fiksu, ikäistään vanhemman oloinen luokkansa priimus. Näin kuvaa teemmääni hahmoani ohjaaja sekä blogikirjoittajat. Eräs kirjoittaja lisää mielenkiintoisen huomion kuvaamalla Melchioria termillä ”pseudoälykkö-fuckboy.” Ohjaaja kuitenkin halusi, että Melchior uskoo olevansa ensisijaisesti hyvä ja vilpitön tyyppi. (Harjanne 2017, ohjaus; Onenightintheatre 2017, blogi; Thoughtsofaticketholder 2017, blogi).

Melchioria luokitellaan musikaalin roolityypityksessä baritoniksi, jolla on kuitenkin halussa tenoraalinen korkeus. Ollakseen uskottava Melchior, näyttämöikä tulisi olla 15-20 vuotta ja ambitus toimia välillä G-b2. (MTI-verkkosivusto 2018, Casting). Tehdessäni Melchiorin roolin olin 30-vuotias ja siis vain hyvän mielikuvituksen avulla teini-ikäisen oloinen. HKT:n versiossa Melchioria esitti vuoroin Tuukka Leppänen, joka oli roolia tehdessään 27 vuotias ja Jarkko Tamminen, joka oli silloin 33-vuotias (HKT-verkkosivut 2009, Spring Awakening). Haasteellisimmalta roolia tehdessä kuitenkin tuntui ikäaspektin sijasta laulutekniset seikat, kuten falsetin käyttö ynnä muut moderniin musikaalin esittämiseen liittyneet saundilliset yksityiskohdat, joita en ollut tuolloin vielä alkanut kunnolla opiskelemaan.

#### 4.3.2 Otteet tallenteesta

1. All That's Known / Voin löytää viisauden (Melchior), 21:34-23:35.
2. The Word of Your Body / Ennustus (Melchiorin ja Wendlan duetto), 24:27-27:10.
3. The Mirror-Blue Night / Alaston enkeli (Melchior ja pojat), 27:13-29:26.
4. Left Behind / Hän meni jo (Melchior ja ensemble) 29:27-34:03.
5. Totally Fucked / Vittuilkaa vaan (Melchior ja ensemble) 34:04-37:40.
6. Those You've Known / He jäävät sydämees (Melchior, Wendla ja Moritz) 39:06-43:30.

### 4.3.3 Analysointia

Ensimmäinen osio on Melchiorin esittelykappale. Hän kertoo laulun keinoin penseästä suhtautumisestaan auktoriteetteihin sekä intohimostaan tieteeseen ja elämänviisauteen. A-osiot kulkevat keskikorkealla puhealueella, mikä auttaa tekstin artikulointia sinällään hyvin melodiaan istuvan suomennoksen kanssa. Kohdan 23:04 melisma ”saa”-sanalla jää harmittavan ylävireiseksi. Ajatus on sinällään oikea laulufraasiin suhtautumisessa yläkautta (Virtala 2017, luento), mutta kuuntelu tässäkin kohtaa olisi saanut olla tarkempaa. 23:22 käytetty huudahdus laulufraasin efektinä on sinällään toimiva tunneilmentäjä, kunhan tekee sen perustellusti ja taloudellisin menetelmin. Viimeinen ”saa”-sana jää hiukan lättänäksi soinniltaan, ja olisi täten kaivannut aktiivisempaa pehmeän kitalaen käyttöä ja valeäänihuulten sivulla pitämistä. Muun muassa näihin ”toolseihin” olen perehtynyt tarkemmin syksystä 2017 alkaen virallisesti alkaneissa musiikkiteatteriopinnoissa.

Toisen osion alkudialogi ilmentää sitä intuitiivista vääristymää, jonka mukaan tekstin tuottaminen nopealla tempolla puheenomaisesti voisi saavuttaa oman mielen lailla yleisön ymmärryksen. Kuten Heiskasen Kari ilmaisi ajatuksensa teatteripuheesta kesällä 2017: ”Vaikka puhe olisi mikrofonilla vahvistettua, tulee näyttelijän puhua selkeästi ja reilulla äänellä, että vastaanäyttelijä ja yleisö kuulee.” Kun olin roolissa terävä teini-ikäinen poika, ajattelin että minun tulee puhua nopeasti ja kasvavan nuoren jotensakin vaihtelevalla itsevarmuudella. Kuten tässä, se ilmeni ajoittain tekstin puuroutumisena. 24:52 suomennos näyttää kömpelömmän puolensa fraasissa ”turhiia on mun kaaVakuvat” painottaen kirjoitusasultaan tavuja, kuten melodian rytmi tekstiä. Melchiorin ja Wendlan (Inna Tähkänen) laulaessa samaan aikaan yhteinen intonaatio oli hiukan hukassa 25:36-25:40 välillä. Tähän saattoi vaikuttaa kuulokuvan lisäksi jälleen tilanteeseen liittyvä roolihahmojen ujon viaton, mutta utelias suhtautuminen toisiinsa. Pitkäaikaisin laulunopettajani Petri Antikainen opasti jo laulun ammattiopintojeni varhaisessa vaiheessa roolin tekemiseen liittyvästä tunteellisesta isolaatiosta eli eristämisestä. Se näyttäytyy minulle nykyään työvälteenä, jonka avulla kykenen keskittymään lavalla tapahtuviin asioihin ympärilläni, yleisön reaktioihin, ja ”valitettavasti” myös lauluteknisiin asioihin roolisuo-rituksen ohessa. Kaiken kaikkiaan tämän osion duettokohtaus vaikutti herkältä ja uskottavalta.

Kolmannen osion laulun vuorottelu ”poikabändin” kanssa oli ohjaajan mielestä minulle äänellisesti istuvien. Sen matalat nuotit ei soi Eino Salmelaisen näyttämön äänentoistossa

parhaalla mahdollisella tavalla, mikä voi johtua myös omasta korkeaan tessituraan sovitetusta lauluasetuksesta. Sillä tarkoitan sitä säveltason aluetta, jonka avaamiseen olen keskittynyt ääniharjoituksissa ennen esitystä. Kappaleen lopun fraasin kohdassa 29:05-29:12 g1 kilahtaa luontevasti vokaaleilla i ja a, mutta y:n kohdalla intonaatio laskee niin, että viimeinen sana ”yksinäinen” on epäpuhdas. Tähän ongelmaan osoittaisin tänä päivänä lääkkeeksi musikaalilaulun opettajani Hanna Hurskaisen ohjeistuksesta ammentaen pehmeään kitalaen reipasta kohotusta sekä kurkunpään liikkeen sallimista ylöspäin takaisen vokaalin kirkastamiseksi.

Neljännän osion laulettava osuus oli itselle teoksen haastavin johtuen korkeasta tessiturasta, joka piti laulaa hiljaisella sävyllä. Tilanne tapahtuu Moritzin (Jasper Leppänen), Melchiorin parhaan ystävän haudalla. Ohjaaja vaihtoi harjoituskaudella kappaleen lopussa olevan falsettikohdan Moritzin laulettavaksi ensi sijaisesti näyttämöllisistä syistä, mutta myönsi, että syy oli myöskin minun epävarmassa falsetin sekä mikstin eli rinta- ja pää-äänien yhteistoiminnan hallinnassa. Asia jäi silloin harmittamaan vähäksi aikaa, varsinkin kun koko talvikauden yritin harjoitella kappaletta itselleni toimivaksi. Myöhemmin hyväksyin, että vaihto oli kiitollista lopputuloksen kannalta. Äänitekninen epäbalanssi kuuluu erityisesti kohdissa 30:54 ja 32:26, joissa laulan fis1-korkuisen nuotin vokaaleilla ä ja a. Tämä kappaleen esittäminen oli usein ahdistavaa, mutta se antoi kipinän harjoitella uutta laulutekniikka paneutuen ongelmakohtiin.

Viidennessä osiossa pääsin laulamaan rockia kappaleessa syvällisellä sanomalla: ”Vittuilkaa vaan!” Tyyli ja säveltekstuuri antoi mahdollisuuksia raaempaankin äänenkäyttöön, mikä oli itselleen luontevaa. Kerrankin sai aspiroida, kiroilla, puuskia ja huutaa aggressiivisen liikekielen ohella oikein luvan kanssa. Nykyään en käyttäisi noin paljoa äkinäistä ilman ulostyöntöä kuten kohdissa 34:34, 35:52, 35:59 ja 36:03, koska tiedän sen olevan pidemmässä juoksussa vahingollista äänihuulille. 36:05 polvilleen heittäytyminen ja siitä laulettu pitkä f1 kärsii intonaatio-ongelmasta johtuen oletettavasti ilmanpainesäätelyn ongelmasta, mikä liittyy tiukkoihin suoriin vatsalihaksiin. 36:42 huudettuani ”kyllä!” - oli muistikuvani mukaan kurkussa melko tukala olo. Kuten edellä mainittua – näitäkin karjumisefektejä voi harjoitella samoin tavoin kuin laulua. Menoa ja meininkiä ei tästä kappaleesta puuttunut. Haasteellisena kohtana näen aggressiivisen liikekielen yhdistämisen dynaamiseen, mutta kvaliteetiltaan hyvään laulutapaan.



Kuudes ja viimeinen valittu osio sijoittuu hautuumaalle, jossa Melchiorin pitää tavata Wendla, mutta huomaakin hänen tuoreen hautakiven maassa. En ole tähän mennessä tehnyt mitään niin henkisesti raskasta näyttämöllä kuin mitä tämä kohtaus piti sisällään. Ensimmäisissä näyttämöharjoituksissa en ollut vielä sisäistänyt kohtauksen luonnetta, kuinka raaka tilanne se tulisikaan olemaan, vaikka kyse oli, kuten näyttelijäntyön Auvo Vihron sanoin ”organisoidusta leikkimisestä.” 39:00 kohdassa kuuluva ”ei, ei!” – huuto kertoo tukalasta alkuasetelmasta ennen laulua. Mutta kuinka hienoakaan oli yhtyä kolmanneksi laulajaksi kohdassa 41:20 niin hienoon tertsettiin. Viimeisen d-sävelen hataruudesta huolimatta tämän osion laulaminen oli yksi parhaista kokemuksistani lavalla sen voimakkaan tunnelatauksen ja taitavien kanssalaulajien ansiosta.

Olin erittäin onnekas saadessani tehdä Melchiorin roolin Samuel Harjanteen ohjauksessa oivallisesti roolitettujen näyttelijöiden ja ammattimaisen bändin kanssa. Olen lyhyen esiintymisurani aikana saanut tehdä lähinnä vanhempien miesten ja pahisten rooleja joutuessa äänityypistäni (bassobaritoni). Spring Awakening antoi minulle mahdollisuuden valmistaa ns. ”vakava hyvisrooli,” joka tarjosi valtavasti kehittymismahdollisuuksia sekä äänellisesti että näyttelijäntyöllisesti.

## 5 POHDINTA

### 5.1 Lähdekritiikki

Kuten arvata saattaa, oopperan historiasta sekä siihen liittyvästä musiikkiterminologiasta löytyi valtavasti tietoa niin englanniksi kuin suomeksikin. Sen sijaan musikaalin historiasta löysin varteenotettavia artikkeleita ja kirjallisuutta ainoastaan englanninkielellä.

Laulutekniikoihin perehtynyttä kirjallisuutta oli löydettävissä suhteellisen vähän kirjastosta, varsinkin kun tutkin nimettyjä tekniikoita (bel canto, saksalainen laulutekniikka, EVT sekä CVT.) Täsmällisesti kyseisiin tekniikoihin liittyvää kirjallisuutta oli toki tilattavissa verkkomyyntisivustoilta, mutta useita hyödyllisiä kirjoja ja artikkeleita löysin myös TAMK-finnan kautta e-kirja- sekä artikkelikokoelmista.

Kyselylomakkeen vastaukset sisälsivät monenlaisia ajatuksia ammattilaisten näkökulmasta. Karkeampia eroja olisi varmasti saanut vastauksiin haastatteleamalla täysin toiseen musiikkiteatterin tyyliin omistautunutta tekijää tai esimerkiksi jotakuta ohjaajaa tai jopa katsojaa. Raja piti kuitenkin asettaa johonkin, ja tällöin riskinä olisi ollut suurempi kato yksittäisissä vastauksissa tai koko lomakkeen täytössä, kun kyseessä oli internetin kautta lähetetty kysely. Tämä huomioon ottaen kyseenalaiseksi lopulta jäi haastattelutapaan liittyvä varaus, kuinka vakavasti vastaajat suhtautuivat kysymyksiin (Hirsjärvi, Remes, Sajaavaara 1997, 193-195).

Oman taiteellisen näytteen lisääminen osaksi kokonaisuutta oli opinnäytetyöni ohjaajan, Hannu Pohjannonon mielestä oivallinen tapa viimeistellä työni faktisen historiallisnäkökulman ja ammattilaisten näkemysten rinnalla. Tallenteet, ja niistä editoidut osiot olin nauhoittanut itse ja arkistoinut kokoelmiini vuonna 2017. Tallenteet nauhoitettiin kuusi vuotta vanhalla Zoom-kameralla, jossa äänenlaatu on kelvollista, mutta liikkuvan kuvan yksityiskohdista ei juuri saa selvää johtuen osittain myös pitkästä kuvausetaisyydestä.

### 5.2 Päätelmiä

Yleisenä päätelmänä voidaan todeta, että musiikkiteatteri on valtavan laaja kenttä esittävän kulttuurin muotona. Pelkästään joko oopperan tai musikaalin kokonaisvaltaiseen ohjelmistotuntemukseen saa kulumaan koko elämän, eikä aika silloinkaan tahdo riittää,

koska tyyllilajit voidaan johtaa Antiikin ajoista lähtien, ja toisaalta jatkuvasti julkistetaan uusia produktioita (Bacon 1995, 17; Kenrick 2008, 18; kyselylomakkeet 2018, vastaukset liittyen molempien tyyllilajien vaikuttamisen haasteisiin).

Historian kirjallisuudesta päätellen on kiistanalaista, muotoutuiko ooppera varhaisesta musikaalista vai musikaali oopperasta. Varmaa on kuitenkin se, että molemmat kehittyivät Antiikin Kreikan musiikkidraaman inspiroimana. Jos nähdään, että musikaaliksi voidaan lukea teos, jossa näytellään, tanssitaan ja lauletaan, niin siinä tapauksessa kyseistä esittävän taiteen formaattia tehtiin jo tuolloin 2500 vuotta sitten. Jos taas halutaan nähdä, että ooppera keksittiin renessanssin ajan Italiassa taidekollegioiden mielenkiinnosta elvyttää Antiikin musiikkidraama, jonka myötä syntyi koominen ooppera ja sitä myöten operetti ja musikaali, niin käsitys lienee yhtä oikeellinen. Kyse on vain erilaisista näkökulmista, joiden piirteet koroistuivat siinä kohtaa, oliko kyseessä oopperan vai musikaalin historiaan perehtyneen kirjailijan tuottamaa tekstiä (vrt. erityisesti Bacon 1995 ja Kenrick 2008). Mielenkiintoista oopperan synnyssä on renessanssin ajan hiukan vääristyneet käsitykset Antiikin Kreikan musiikkidraamasta, joiden ansiosta oopperasta tuli se taidemuoto, jona se nykypäivänä tunnetaan. Kiinnostava historiallinen tausta musikaalin synnyssä oli puolestaan sen vahva vaikuttuminen afroamerikkalaisesta kulttuurista eri vaiheissaan minstrel-esitysten sekä blues- ja jazzmusiikin myötä (Bacon 1995, 34-41; Kenrick 2008, 28).

Kyselylomakkeiden vastausten perusteella hyödyllistä sekä oopperan että musikaalin parissa toimimisesta on niiden toisiaan tukeva vaikutus: Oopperasta voi ammentaa äänenkäytöllisiä työkaluja musikaalilauluun, ja musikaalista puolestaan uskottavampaa näyttelijäntyötä ja monipuolisempia äänenkäyttötapoja oopperaan. Eräs vastaaja (kyselylomakkeet 2018, vastaukset liittyen hyötyihin) kiteytti hyvin symbioottisen ajatuksen: ”Jos esim. musikaaliroolissa tulee vastaan äänenkäytöllinen ongelma, mietin, kuinka toimin oopperassa... toisaalta oopperaa tehdessä mietin, että jos kykenen tanssimaan musikaalia laulaessa, niin miksi en voisi tehdä samoin oopperassa.” Paradoksaalista kyllä - haasteellisenä aspektina koettiin sama asia kääntäen: ”Laulutekniikoissa on toiminnallisia eroja, joiden vaihtelu nopealla aikataululla on todella vaikeaa.” (kyselylomakkeet 2018, vastaukset liittyen haasteisiin). Lauluteknisen puolen ohella ongelmana koettiin työllistymisen mahdollinen vaikeutuminen hankalan lokeroitavuuden vuoksi.

Vastaajista suurimman osan mielestä musikaali ja ooppera voivat toimia samassa produktiossa. Tekniseksi haasteeksi voisi kuitenkin koitua se, että siinä missä lähtökohtaisesti ooppera on akustista laulua - on musikaalilaulu useimmiten sähköisesti vahvistettua. Sen lisäksi karkeasti sanottuna musikaali ammentaa tyylinsä ajan populaarimusiikista, kun ooppera on lähtökohtaisesti klassista musiikkia. Vastaajien mielestä on kuitenkin olemassa produktioita, joissa genrejen liitto on havaittavissa, esim. *Phantom of the Opera* tai *Candide* tai yleisesti operetti (kyselylomakkeet 2018, vastaukset liittyen tyylipiirteisiin sekä -fuusioon). Edellä mainittujen teosten lisäksi välimuotoihin voisi lisätä legit-laulu-tyyliä hyödyntävät Disney- ja esim. Sondheimin sekä Bernsteinin musikaalit sekä lauluteknisesti tarkasteltuna modernin oopperatyylin, mikä hyödyntää klassisen äänenmuodostuksen ohella musikaalilaululle ominaisia äänenlaatuja (Raiskio 2017, luento; Virtala 2017; luento).

Tallenteiden valittujen osioiden läpikäynti oli moniulotteista, sillä reflektoinnissa yhdistyivät fyysinen kokemus ja havainnoinnin kautta käytettävät pedagogiset valmiudet. Karkeasti osioiden analysoiminen voitiin jakaa kriittiseen observointiin sekä henkilökohtaisiin tunnekokemuksiin ja muistikuviin. Merkillepantavaa on, että analysoidessani osioita eri laulutekniikoissa toistuvat samat anatomiset ongelmat molemmissa tyyleissä, kuten suorien vastalihasten tiukkuus tai pehmeän kitlaen aktivaatio (Tallenteet, Kuun maailma 2016 ja Spring Awakening 2017). Ei ole siis yllättävää, että eräät laulutekniikan opettajat ovat tutkineet laulamisen holistisuutta (esim. Chapman 2012, Estill 1991, ja Miller 1996).

Tuntuu erityiseltä, että sain saman lukuvuoden aikana tehdä kaksi täysin erilaista pääroolia kahdesta täysin eri tyylistä teoksesta. Kouluprojektit toimivat turvallisina ympäristöinä oppia eri tyyleistä, historiasta, ammattimaisista tavoista ja ennen kaikkea itsestään teoksen prosessivaiheiden myötä. Oletettavasti pääsen tekemään vielä monta vanhan miehen roolia, mutta teinipojan roolit alkavat olla iän, ulkonäön ja asenteen myötä pian takanapain.

### 5.3 Lopuksi

Tämä opinnäytetyön aihe on kytynyt sisälläni ammattiopintojen alkamisesta lähtien. Mielinkiintoinen aihe on pitänyt tekijän työnsä otteessa ja tarjonnut jopa flow-tasoisia kokemuksia jo lähteiden keruuvaiheessa.

Puolitoista vuotta sitten tarkoitukseni oli tehdä opinnäytetyönä rap-ooppera. Tässä kohdalla olen iloinen, että maltoin jättää kyseisen projektin tulevaisuuteen, ja tehdä sitä ennen tämä musiikkiteatterityylien kirjallinen selvitys eri näkökulmista. Tämän työn kautta on epäilemättä enemmän annettavaa niin musiikkiteatterin tekijänä kuin pedagoginakin. Suuren lähdeluettelon ansiosta uskon osaavani myös etsiä haluttua tietoa taidealasta.

Haluan kiittää pitkäaikaisinta laulunopettajaa Petri Antikaista tuesta ja mentoroinnista opintojen aikana. Haluan myös kiittää nykyistä laulunopettajaani Hanna Hurskaista laajentuneen lauluteknisen maailman avartamisesta sekä substanssipedagogiikan ohjaajiani Susanna-Tenkanen-Lindemania, Ulla Raiskiota ja Satu Sippolaa ammattimaisesta opetuksesta ja mielenkiintoisista keskusteluista. Kiitos kuuluu myös opinnäytetyöni ohjaajalle Hannu Pohjannorolle suunnan selkiyttäjänä sekä tukijoukoille kotona elämän riemun ylläpitämisestä.

## LÄHTEET

Airo-Karttunen, E-R. 2016. Bel canto – kauniin soinnin jalo taide? JAMKin verkkolehti. Luettu 2.5.2018. <http://verkkolehdet.jamk.fi/openstage/2016/06/bel-canto-kauniin-soinnin-jalo-taide/>

Alvey, T. 2016. The Types of Musical Theatre. The Odyssey Online. Luettu 5.5.2018. <https://www.theodysseyonline.com/the-types-of-musical-theatre>

Bacon, H. 1995. Oopperan historia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Chapman, J. 2006. Singing and Teaching Singing. A Holistic Approach to Classical Voice. San Diego: Plural Publishing.

Estill Voice International – verkkosivusto. 2010. Laulutekniikan historia. Luettu 14.11.2017. <https://www.estillvoice.com/pages/history>

Estill Voice Training - kanava. 2016. Jo, in her own words. Tallenne vuodelta 1991. Katso 14.11.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=TLtjBWN8uQ>

Hakala, H. 2016. Mitä, sävelsikö Haydn oopperoita? Blogi. Luettu 3.5.2017. <https://heikinherkut.fi/kulttuuri/mita-savelsiko-haydn-oopperoita/>

Harrison, P. 2006. The Human Nature of the Singing Voice. Edinburgh: Dunedin Academic Press.

Hautala, H. 2016. Scifiä vuodelta 1777. Haydn ooppera vie mielikuvitusmatkalle kuuhun uusin teknologia apuna. Luettu 24.4.2018.

<https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/scifia-vuodelta-1777-haydnin-ooppera-vie-mielikuvitusmatkalle-kuuhun-uusin-teknologia-apuna-23953331/>

Haydn, J & Goldoni, C. 1777. Il mondo della luna – partituuri. Painettu 2009. Kassel: Bärenreiter

Helsingin kaupunginteatterin verkkosivusto. 2009. Spring Awakening. Esityslista. Luettu 4.5.2018. <https://hkt.fi/esitykset/spring-awakening/>

von Hetzen, P. & M. 2011. Mentäiskö oopperaan? Helsinki: Tammi.

Hoeler, M. 2012. Luciano Pavarotti speaks about and demonstrates covered sound. YouTube-kanava. Katsottu 7.5.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=3JIVs9FZ8sQ>

Jones, K. M. 2014. Pop/rock musicals categorized by style, time and period. Musical Theatre Resources - Blogi. Luettu 3.5.2018. <https://musicaltheatresources.com/2014/04/07/poprock-musicals-categorized-by-style-time-period/>

Jones, T. 1998. Making Musicals. New Jersey, USA: Limelight Editions.

Kauppalä, K. 2017. CVT keskittyy terveeseen äänenkäyttöön. Mielipidekirjoitus Aamulehdessä. Luettu 2.5.2018. <https://www.aamulehti.fi/mielipiteet/mielipide-cvt-laulutekniikka-keskittyy-terveeseen-aanenkayttoon-200450803/>

Kenrick, J. 2008. Musical Theatre; A History. New York: Continuum International Publishing Group.

Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. 2017. Kielitoimiston sanakirja. [www.kielitoimistonsanakirja.fi](http://www.kielitoimistonsanakirja.fi)

Lazarus, John. 1990. Oopperan käsikirja (suom. Hannu-Ilari Lampila). Helsinki: Otava

Lord, M. 2008. Musiikin tarina; antiikista nykypäivään (suom. Tarja Braun). Slovenia: Tandem Verlag GmbH h.f.ullmann

Miller, R. 1996. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. Oberlin, USA: Schirmer.

Murtomäki, 2006. V. Bel canto. Sibelius-Akatemian MuHi-tietokanta; Luettu 1.5.2018.  
[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti\\_bel-canto&q=bel%20canto&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=lehti_bel-canto&q=bel%20canto&type=basic&tab=0)

Music Theatre International – verkkosivusto. 2018. Casting. Spring Awakening Cast. Luettu 4.5.2018. <https://www.mtishows.com/full-cast-info/1153>

Musical Stages – verkkosivusto. 2018. Different Types of Musical. A Guide. Luettu 5.5.2018. <http://www.musicalstages.co.uk/different-types-musical/>

Nurmi, T. 1998. Uusi Suomen sanakirja. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

One Night In Theatre. 2017. Spring awakening. Blogi. Luettu 4.5.2018.  
<http://onenightintheatre.blogspot.fi/2017/02/spring-awakening-ttt-2017.html>

Opetushallituksen verkkosivusto. 2018. Kasvatus, koulutus ja tutkinnot. Luettu 18.4.2018. [http://www.oph.fi/koulutus\\_ja\\_tutkinnot](http://www.oph.fi/koulutus_ja_tutkinnot)

Oxford Music Online (Grove). TAMK Finnan artikkelitietokanta. (Vain TAMKin tunnuksilla. [https://tamk.finna.fi/Content/e\\_aineistot](https://tamk.finna.fi/Content/e_aineistot)

Oxford University Press. Oxford reference – opera characters (Vaatii maksulliset tunnukset). Luettu 24.4.2018.  
<http://www.oxfordreference.com/search?q=buonafede&searchBtn=Search&is-QuickSearch=true>

Pinola, M. 2016. Kyllä maailmaan laulumenetelmiä mahtuu – tekevätkö ne meistä kultakurkkuja vai sieluttomia huutajia? Ylen uutisartikkeli. Luettu 2.5.2018. <https://yle.fi/uutiset/3-9327363>

Raiskio, U. 2017. Laulamisen anatomian luento 3.2.17. Tampere.

Reijonen, T. 2016. Kuun maailma - käsiohjelma. Tampereen musiikkiakatemia.



Roivainen, R. Opiskeletko laulunopettajalla vai -lopettajalla? Mieli-pidekirjoitus. Luettu 2.5.2018. <https://www.aamulehti.fi/mielipiteet/mielipide-opiskeletko-laulunopettajalla-vai-lopettajalla-cvt-laulukoulu-on-ou-to-ilmio-200440190>

Rose, B. 2003. Contemporary Singing Techniques. Milwaukee: Hal Leonard Co.

Sadolin, C. 2008. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications.

Salin, Elina. 2016. Seikkailu kuun maailmassa. Rondo-lehden artikkeli. Luettu 23.4.2018. <https://rondolehti.fi/tuoreimmat/rplusartikkelit/seikkailu-kuun-maailmassa/>

Sheik, D & Sater, S. 2007. Spring Awakening – käsikirjoitus ja musiikkiosat. Suomessa painettu vuonna 2009. Helsinki: Näytelmäkulma.

Snelson, J. Musical. The New Grove Dictionary of Music and Musicians Volume 17. Macmillian Publishers Limited 2001.

Sunnari, K. 2017. Spring Awakening – käsiohjelma. Tampereen työväenteatteri.

Suomen Complete Vocal Technique Ry. 2012-18. CVT – kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka. <http://www.completevocaltechnique.fi/CVT/index.html>

TEAK:n verkkosivusto. 2018. Commedia dell'arten henkilöhahmot. Luettu 3.5.2017. <http://disco.teak.fi/euteatteri/4-4-commedia-dellarten-henkilohahmot/>

Thoughts of a Ticket Holder. 2017. Spring Awakening. Blogi. Luettu 4.5.2018. <http://thoughtsofaticketholder.blogspot.fi/2017/02/spring-awakening.html?spref=fb>

Turunen, J. 2012. Estill-metodia opiskelemaassa. Maestra-lauluklubi. Luettu 14.11.2017. <https://maestra.fi/2012/05/27/estill-metodia-opiskelemaassa/>

Vasara, H. 2016. #Haydnhauskaa. Blogi-kirjoitus. Luettu 24.4.2018. <http://www.lily.fi/blogit/tampester-teatro/haydnhauskaa>

Virtala, L 2017. Luento 8.8.17. Musikaalilaulun peruskurssi. Helsinki.

**LIITTEET**

Liite 1. Ho veduto una ragazza, Buonafede. Kuun maailma 2016, tallenne.

Liite 2. Vado, vado, Buonafede ja Ecclitico. Kuun maailma 2016, tallenne.

Liite 3. Che mondo amabile, Buonafede. Kuun maailma 2016, tallenne.

Liite 4. Uomo felice, Buonafede, Ecclitico ja kuoro. Kuun maailma 2016, tallenne.

Liite 5. Non aver di me sospetto, Buonafede ja Lisetta. Kuun maailma 2016, tallenne.

Liite 6. Voin löytää viisauden (All that's known), Melchior. Spring Awakening 2017, tallenne.

Liite 7. Ennustus (The Word of Your Body), Melchior ja Wendla. Spring Awakening 2017, tallenne.



Liite 8. Alaston enkeli (The Mirror-blue Night), Melchior ja pojat. Spring Awakening 2017, tallenne.

Liite 9. Hän meni jo (Left Behind), Melchior ja ensemble. Spring Awakening 2017, tallenne.

Liite 10. Vittuilkaa vaan (Totally Fucked), Melchior ja ensemble. Spring Awakening 2017, tallenne.

Liite 11. He jäävät sydämees (Those You've Known), Melchior, Wendla ja Moritz.  
Spring Awakening 2017, tallenne.

Liite 12. Kyselylomakkeen pohja. 2018.

MuPe 2014-2018

päivämäärä:

Julius Martikainen

Opinnäytetyön kyselylomake

Kuka?

Pääasiallinen ammatti:

Kuinka monta vuotta olet työskennellyt alalla?

Koulutus (tarvittaessa useampi):

Mahdollinen lisäkoulutus tai käydyt kurssit:

Toimitko enemmän klassisen - vai musikaalimusiikin parissa?

Mitä positiivisia puolia koet vaikuttaessasi sekä klassisen - että musikaalimusiikin puolella?

Mitä asioita koet haasteellisena toimiessasi molemmilla kentillä?

Mitä ihannoit musikaalissa?

Mitä ihannoit oopperassa?

Voivatko nämä tyyllilajit toimia käsi kädessä samassa produktiossa?

Mikä oopperan piirre ei toimi musikaalissa?

Mikä musikaalin piirre ei toimi oopperassa?

Kuinka näet musikaalin tulevaisuuden Suomessa?

Entäpä oopperan?

Oletko hankkinut tai saanut koulutusta näistä laulutekniikoista (kyllä/ei)?

Bel canto \_\_\_\_\_

Estill Voice Training \_\_\_\_\_

Saksalainen laulukoulu \_\_\_\_\_

Complete Vocal Technique \_\_\_\_\_

Joku muu, mikä? \_\_\_\_\_